

**T.C.**  
**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT GEOMETRİK YAKLAŞIMLAR**

**Yağmur TURAN**

**Danışman**  
**Yard. Doç. Dr. Mehmet KAHYAOĞLU**

**İzmir, 2016**

## TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Yrd.Doç.Dr. Mehmet Kahyaoglu danışmanlığında yürütülmüş olan 13300003025 numaralı Yağmur Turan'ın "Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar" başlıklı tez çalışmasının yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olması oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Danışman Jüri Üyesi  
28/11/2016

Yrd.Doç.Dr. Mehmet Kahyaoglu

Üye  
28/11/2016

Yrd.Doç.Dr. Umur Türker

Üye  
28/11/2016

Prof.Dr. Mümtaz Sağlam

Doç.Dr. Çağrı BULUT

Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19.12.2016

Adı SOYADI

Jülide SOYADI

İmza

Jülide SOYADI

## **Teşekkür**

Yaşamım boyunca yanımda olan inanan, güvenen, sabreden ve desteğini her daim hissettiğim sevgili annem Saime Turan'a, babam Hüseyin Turan'a bu süreçte göstermiş olduğu sabrıyla kardeşim Melisa Deniz Turan'a, tez yazım döneminde moral desteğini esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Özgül Duran'a, Sedef Gürle Keşefli'ye ve Yaşar Üniversitesi'nde eğitime başladığım andan itibaren; bilgi birikimlerini paylaşan, sabır ve desteği ile yanımda olan tez danışmanım değerli - Yard. Doç. Dr. Mehmet Kahyaoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

Batı'da köklü bir geçmişe sahip olan avangard akımlar Türk sanatçılarda yerini almamış, yine Batı'da 1910'larda varlığını gösteren soyut sanat ancak 1950'lerde Çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde yerini almıştır. 1946'da Türkiye'de yaşanan siyasi değişim sanata da yansımış, sanatçılara gösterilen destek azalmış, bu dönemde Avrupa'ya eğitime giden sanatçılar soyut anlayışa yönelmiştir. Çağdaş Türk sanatçılar Batı'dan gecikmeli olarak aldıkları soyut sanat kavramına geometrik soyutlama ile başlamış, kaligrafik, lirik ve figüratif soyutlama olarak devam etmişlerdir.

“Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar” isimli tez çalışmasında Cumhuriyetin ilanı ile beraber sanatta yaşanan değişim ve gelişimler konusuna değinilmiş, soyut geometrik çalışan çağdaş Türk sanatçılardan Hamit Görele (1900-1980), Refik Epikman (1902-1974), Şemsi Arel (1906-1982), Sabri Berkel (1907-1993), Cemal Bingöl (1912-1993), Ferruh Başağa (1914-2010), Mübin Orhon (1924-1981), Adnan Çoker (1927- ), Bekir Sami Çimen (1940- ), Halil Akdeniz (1944- ), İsmail Ateş (1960- )'in sanat anlayışları, soyut geometriyi kavrayış biçimleri irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Çağdaş Türk Resmi, Soyut Geometri, Soyut Sanat, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, D Grubu

## **ABSTRACT**

Advance Guard movements who have radical history didn't replace in Turkish artist, abstract art which occurred again in west in 1910s replace hardly in 1950s in Modern Turkish Artists. Changes existed in Turkey in 1946 reflected on art as well, the support sent to artists were decreased, in this period artists going Europe for education tended to sense of abstract. Modern Turkish Artists had started with geometrical abstraction to abstract art that they got with delay, they continued as calligraphic, lyric, figurative abstraction.

In the thesis of named "Turkish Pictorial Art Abstract Geometrical Abstraction Approach" was touched on changes and improvements along with Proclamation of the Republic, studying abstract geometric from Turkish Artists Hamit Görele (1900 - 1980), Re\_k Epikman (1902 - 1974), \_emsi Arel (1906 - 1982), Sabri Berkel (1907 - 1993), Ferruh Ba\_aga ( 1914 - 2010), Mubir Orhan (1924 - 1981), Adnan Çoker (1927 - ), Bekir Sami Çimen ( 1940 -), Halil Akdeniz (1944 -), Ismail Ateş's (1960-) sense of art, comprehension styles of abstract geometry were sentinized

**Key Words:** Contemporary Turkish Art, Abstract Geometry, Abstract art, "Independent painters and sculptors Association", "Group D"

## İÇİNDEKİLER

### TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT GEOMETRİK YAKLAŞIMLAR

YEMİN METNİ	i
TEŞEKKÜR	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİM LİSTESİ	vi
GİRİŞ	vii

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Resim	2
1.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği	9
1.3. D Grubu	12
1.4. 1940-50 Arası Türkiye'de Sanat Ortamı	16
1.3.1. Yeniler Grubu	17
1.3.2. Onlar Grubu	19
1.5. 1950'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Ortamı	20

### İKİNCİ BÖLÜM

#### 20. YÜZYIL TÜRK RESMİNDE SOYUT VE SOYUTLAMA

2.1 Bir Kavram Olarak Soyut ve Soyutlama	24
2.2. Çağdaş Türk Resminde "Soyut ve Soyutlama" Kavramları Hakkında	28
Tartışmalar	
2.3. Batılı Eleştirmenlerin Gözünden Çağdaş Türk Resmi ve Soyut Sanat	36

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT GEOMETRİK YAKLAŞIMLAR

3.1. Çağdaş Türk Ressamların Soyut Geometrik Yaklaşımları	39
3.1.1. Hamit Görele (1900-1980)	40
3.1.2. Refik Epikman (1902-1974)	43
3.1.3. Şemsi Arel (1906-1982)	46
3.1.4. Sabri Berkel (1907-1993)	48
3.1.5. Cemal Bingöl (1912-1993)	52
3.1.6. Ferruh Başağa (1914-2010)	54
3.1.7. Mübin Orhon (1924-1981)	57
3.1.8. Adnan Çoker (1927- )	61
3.1.9. Bekir Sami Çimen (1940- )	65
3.1.10. Halil Akdeniz (1944- )	67
3.1.11. İsmail Ateş (1960- )	73

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### “SONSUZLUKTA BİR GÜN”

4.1. Teknik ve Kavramsal Bağlamda “Sonsuzlukta Bir Gün”	77
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	99
KAYNAKÇA	103
EK-1	113
EK-2	114



## Resim Listesi

<b>Resim 1:</b> Ali Çelebi “ <b>Vitrin</b> ” 1926	11
<b>Resim 2:</b> Aliye Bergel “ <b>İstihsal</b> ” 1954	22
<b>Resim 3:</b> “Çağdaş Türk Resmi Sergisi” Afış	36
<b>Resim 4:</b> Hamit Görele “ <b>Boğaziçi</b> ” 1930’lar	41
<b>Resim 5:</b> Hamit Görele “ <b>Nü</b> ” 1935	41
<b>Resim 6:</b> Hamit Görele “ <b>Geometrik Portre</b> ” 1965-1970’ler	42
<b>Resim 7:</b> Refik Epikman “ <b>Hipodrom</b> ” 1930’lar	43
<b>Resim 8:</b> Refik Epikman “ <b>İlk Meclis</b> ” B.T.	44
<b>Resim 9:</b> Refik Epikman “ <b>Bar</b> ” 1928	45
<b>Resim 10:</b> Refik Epikman “ <b>Dinamik Düzen</b> ”, 1967	45
<b>Resim 11:</b> Şemsi Arel “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ” B.T	47
<b>Resim 12:</b> Şemsi Arel “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ” B.T	47
<b>Resim 13:</b> Sabri Berkel “ <b>Peyzaj</b> ” 1929	48
<b>Resim 14:</b> Sabri Berkel “ <b>Taksim Meydanı</b> ” 1947	49
<b>Resim 15:</b> Sabri Berkel “ <b>Simitçi</b> ” 1955	50
<b>Resim 16:</b> Sabri Berkel “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ” 1973	51
<b>Resim 17:</b> Cemal Bingöl “ <b>Akademi</b> ” B.T	52
<b>Resim 18:</b> Cemal Bingöl “ <b>İsimsiz</b> ” 1950’ler	53
<b>Resim 19:</b> Cemal Bingöl “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ” 1950’ler	54
<b>Resim 20:</b> Ferruh Başağa “ <b>Peyzaj</b> ” 1940	55
<b>Resim 21:</b> Ferruh Başağa “ <b>İkiz Portre</b> ” 1946	56
<b>Resim 22:</b> Ferruh Başağa “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ” 1966	57
<b>Resim 23:</b> Ferruh Başağa “ <b>Soyut Düzlemler</b> ” 2003	58
<b>Resim 24:</b> Mübin Orhon “ <b>Soyut Kompozisyon</b> ” B.T.	59
<b>Resim 25:</b> Mübin Orhon “ <b>Kırmızı</b> ” 1950’ler	60
<b>Resim 26:</b> Mübin Orhon “ <b>Soyut</b> ” 1961	61
<b>Resim 27:</b> Adnan Çoker “ <b>Soyut Mudanya</b> ” 1952	62
<b>Resim 28:</b> Adnan Çoker “ <b>Değişim</b> ” 1969	63
<b>Resim 29:</b> Adnan Çoker “ <b>Malevich’e Saygı</b> ” 1985	64
<b>Resim 30:</b> Adnan Çoker “ <b>Mor Kare</b> ” 2014	65
<b>Resim 31:</b> Bekir Sami Çimen “ <b>İsimsiz</b> ” 1989	66
<b>Resim 32:</b> Bekir Sami Çimen “ <b>İsmisiz</b> ” 1990’lar	67

<b>Resim 33:</b> Halil Akdeniz “Keçiler” 1962	68
<b>Resim 34:</b> Halil Akdeniz “Portre ve Göz” 1971	69
<b>Resim 35:</b> Halil Akdeniz “İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler” 1982	69
<b>Resim 36:</b> Halil Akdeniz “İzmir’den Görsel Notlar” 1984-1986	70
<b>Resim 37:</b> Halil Akdeniz “Efes-Ören Görsel Notlar” 1988	72
<b>Resim 38:</b> Halil Akdeniz “Kültür İmleri” 2011	73
<b>Resim 39:</b> İsmail Ateş “Ekmekler” 1982	74
<b>Resim 40:</b> İsmail Ateş “Mavi İçindeki Kız” 1997	75
<b>Resim 41:</b> İsmail Ateş “Mevsimler” 1992	76
<b>Resim 42:</b> İsmail Ateş “Evren Tasarımı Mavi-2” 2008	77
<b>Resim 43:</b> Yağmur Turan “Yansıma” 135x170 cm 2013	79
<b>Resim 44:</b> Yağmur Turan “Yansıma 2” 200x185 cm 2013	80
<b>Resim 45:</b> Yağmur Turan “Yansıma 3” 150x150cm 2013	81
<b>Resim 46:</b> Yağmur Turan “Yansıma 4” 135x170 cm - 30x60 cm 2013	82
<b>Resim 47:</b> Yağmur Turan “Yansıma 5” 130x140 cm 2015	83
<b>Resim 48:</b> Yağmur Turan “Yansıma 6” 140x130 cm 2015	84
<b>Resim 49:</b> Yağmur Turan “Yansıma 7” 170x60 cm 2016	85
<b>Resim 50:</b> Yağmur Turan “Yansıma 8” 120x65 cm 2016	86
<b>Resim 51:</b> Yağmur Turan “Yansıma 9” 50x40 cm 2016	87
<b>Resim 52:</b> Yağmur Turan “Yansıma 10” 150x30 cm 2016	88
<b>Resim 53:</b> Yağmur Turan “Yansıma 11” 100x70 cm 2016	89
<b>Resim 54:</b> Yağmur Turan “Yansıma 12” 100x50 cm 2016	90
<b>Resim 55:</b> Yağmur Turan “Yansıma 13” 70x50 cm 2016	91
<b>Resim 56:</b> Yağmur Turan “Yansıma 14” 60x50 cm 2016	92
<b>Resim 57:</b> Yağmur Turan “Yansıma 15” 80x60 cm 2016	93
<b>Resim 58:</b> Yağmur Turan “Yansıma 16” 60x40 cm 2016	94
<b>Resim 59:</b> Yağmur Turan “Yansıma 17” r: 50 cm 2016	95
<b>Resim 60:</b> Yağmur Turan “Yansıma 18” 148x135 cm 2015	96
<b>Resim 61:</b> Yağmur Turan “Yansıma 19” 52x24 cm 2016	97
<b>Resim 62:</b> Yağmur Turan “Yansıma 20” 33x42 cm 2016	98

## GİRİŞ

Batılılaşma Hareketleri ile başlayan Batı ile yakınlaşma çalışmaları Cumhuriyet ile hız kazanmış, Batı'da modern sanatın bir yansıması olan soyut sanat geç de olsa Türk resminde yerini almıştır. “Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar” isimli tezin amacı, Batı sanatının Çağdaş Türk resmini ve geometrik soyutlama eğilimini ne derecede etkilediği sorunsalını ve soyut geometrik eser üreten Türk sanatçıların soyut geometrik yaklaşımı benimsemeden önce hangi aşamalardan geçtiklerini, eser üretimlerinde göstermiş olduğu değişim ve gelişimlerini tartışmaktır.

Osmanlı'da yaşanan Batılılaşma hareketleri sanatı da etkilemiş, sanatsal ifade de Batı'nın birikiminden yararlanma çabası içine girilmiştir. Osmanlı'nın mimari yapılardan sonra önemli ifade biçimlerinden olan minyatür sanatı yerini Batılı resim anlayışına bırakması sanatsal yönden değişim yaşandığının göstergesi olmuştur. Osmanlı'da Batılı anlayışın hüküm sürdüğü eğitim sistemine geçişin önemli adımlarından biri Mühendishane-i Berri Hümayun'da resim dersleri verilmeye başlanması ve bu derslerde Batı'da resmin temeli olarak sayılan perspektif eğitiminin de verilmesi olmuştur. Bu süreçte başarılı öğrencilerin devlet desteğiyle Avrupa'ya sanat eğitime gönderilmesi çağdaşlaşmaya yönelik önemli değişim olarak görülmüştür. Osmanlı'da ilk olarak Avrupa'ya sanat eğitime gönderilen ve “Asker Ressamlar” olarak adlandırılan bu sanatçılardan Ferik İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid Avrupa'da eğitimden döndükten sonra eserlerinde minyatür sanatından farklı olarak perspektif ve gerçekçi anlayışın izleri görülmüştür.

“Asker Ressamlar”ın ardından Avrupa'ya gönderilen ikinci grup sanatçılar 1914 yılında savaş sebebiyle yurda dönen sanatçılar “1914 Kuşağı” veya Çallı Kuşağı olarak anılmışlardır ve eserlerinde Avrupa'da etkinliği azalan İzlenimcilik akımının etkisi görülmüştür. 20.yüzyılın başından itibaren avangard akımların yaşandığı Batı sanatıyla tanışan Türk sanatçıların eserlerinde İzlenimcilik akımı uzun yıllar varlığını korumuştur.

Avrupa'ya eğitime gönderilen sanatçıların yurda döndükten sonra kurmuş oldukları Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (1929) ve sonrasında D Grubu (1933) sanatçıların eserlerinde İzlenimcilik akımına karşı Avrupa'da yaşanan yenilikleri eserlerine yansıtma amacı görülmüştür. Bu çabanın sonucunda iki grubun sanatçıları ulusal-evrensel, evrensel-Doğu, Batı-geleneksel kavramlarını tartışmaya

başlamış ve Çağdaş Türk resim sanatının oluşumunda önemli rol oynamışlardır. Tartışmalarının sonucunda Batı sanatına yaklaşma ve Batı'ya paralel sanat üretme amacı olan Türk sanatçılarda soyut ve soyutlama kavramları oluşmaya başlamıştır. Özellikle 1929-1960 yılları arasında Çağdaş Türk sanatı üzerinde yoğun Batı etkisi görülmüş, soyut ve soyutlama yönünde eser üreten sanatçılar hızla artmıştır.

Batı'yı gecikmeli de olsa takip eden Çağdaş Türk sanatçılarının soyut sanat yaklaşımını, sanat tarihçiler ve sanat eleştirmenleri geometrik soyutlama, kaligrafik soyutlama, figüratif soyutlama ve non-figüratif soyutlama olarak sınıflandırmışlardır. Çağdaş Türk sanatçılar soyut sanatı geometrik soyutlama ile benimsemişlerdir.

Nesneyi varolan gerçek görüntüsünden uzaklaştırarak yalnızca geometrik formlarla resmetme anlamına gelen soyut geometri Çağdaş Türk sanatçılardan Hamit Görele (1900-1980), Refik Epikman (1902-1974), Şemsi Arel (1906-1982), Sabri Berkel (1907-1993), Cemal Bingöl (1912-1993), Ferruh Başağa (1914-2010), Mübin Orhon (1924-1981), Adnan Çoker (1927- ), Bekir Sami Çimen (1940- ), Halil Akdeniz (1944- ), İsmail Ateş (1960- ) eserlerinde varlığını göstermiştir.

Bu çerçevede “Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar” isimli tezin metodolojisi olarak konuyla bağlantılı kitap, yayınlanmış yüksek lisans ve sanatta yeterlilik tezleri, dönemin gazete ve dergileri, e-kitaplar taranmış, değerlendirmelere dayandırılmıştır.

Tezin ilk bölümünde Türkiye Cumhuriyeti'nde resim sanatının oluşmasında katkı sağlayan sanatçılar ve onların oluşturdukları birliktelikler ve gruplar üzerinden Çağdaş Türk Resmi panoraması çıkarılmış, ulusallık-evrensellik tartışmaları başlamadan hemen önce Çağdaş Türk resminin oluşum aşamaları irdelenmiştir.

Tez metnin ikinci bölümünde ilk olarak soyut ve soyutlama kavramları üzerinden okumalar yapılmış ve ardından 20. yüzyıl Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlama kavramları hakkında Çağdaş Türk Ressam ve eleştirmenlerin yorumlarına yer verilmiştir. Bölümün son alt başlığında 1960'lı yıllarda Avrupa'da beş şehri gezen “Çağdaş Türk Resmi” isimli sergi hakkında Batılı eleştirmen ve düşünürlerin Çağdaş Türk Resmi hakkında yorumları yer almıştır.

Üçüncü bölümde ise sanatsal ifade biçimi olarak farklı akım ve anlatım biçimlerinden etkilendikten sonra soyut geometrik anlayışı benimseyen, yukarıda ismi geçen 11 Çağdaş Türk sanatçının gelişim aşamaları, sanat eleştirmenlerinin gözünden ve kendi anlatımlarıyla sanat anlayışları anlatılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNE GENEL BİR BAKIŞ

#### 1.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Resim

Cumhuriyet Dönemi Türk resmi incelenmeden önce Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan 18. Yüzyıldan 19. yüzyıla kadar devam eden Batılılaşma Hareketleri'nden bahsetmek gerekmektedir. Toplumunu politik, sosyal, kültürel alanlarda etkileyen bu hareketler çağdaş Türk resminin oluşumunu da şekillendirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu 18. ve 19. yüzyılda yaşadığı toprak kayıpları, ekonomik yetersizlik, askeri ve siyasi anlamda güç kaybı sebebiyle yüzünü Batı'ya dönmüş ve bir zorunluluk gibi görülen Batılılaşma Hareketleri yaşanmıştır. Batılılaşma hareketlerinin en önemli yansıması da eğitim ve sanat alanında görülmüş, 19. yüzyıla kadar geleneksel tekniklerle yapılan, renk, mekan ve perspektif açısından Batı'dan farklı olan betimlemeler, duvar resimler ve minyatür resim bu hareketlerin altında Avrupa'ya sanat eğitime gönderilen “Asker Ressamlar” ile yerini tuval resmine bırakmıştır.

Eğitim anlamında da Batı'ya yüzünü dönen Osmanlı Mühendishane-i Berr-i Hümayun (1793), Harbiye ve Hendese-i Mülkiye gibi okullar açılarak Batılı anlamda eğitim veren okullar haline gelmiştir. Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi okullarda da resim eğitimi önem kazanmıştır. 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulması da Çağdaş Türk resminin şekillenmesinde önemli yere sahip olmuştur.

1908'de yaşanan 2. Meşrutiyet'in ilanı ile 1909 yılında dönemin sanat ve sanatçı sorunlarını ele alan ve ilk ressam cemiyeti olarak bilinen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş, yöneticiliğini Şerif Abdülkadirzade ve Hüseyin Haşim Bey yapmıştır. Cemiyet ile aynı isimde bir dergi çıkartarak dönemin sanatçılarının ve sanatın eksikliklerini ele alan yazılar yazmışlardır. Bu birlik dönemin padişahı tarafından desteklenmiş ve ilerleyen dönemlerde etkinliği artan ve Çağdaş Türk ressamları ve eserlerini tanıtmada önemli rol oynayan Galatasaray Sergileri'nin başlamasında önemli rol oynamıştır (Tansuğ, s.69).

Sanay-i Nefise Mektebi aracılığıyla devlet desteği alan ve kendi olanaklarıyla Paris'e eğitime giden sanatçılardan İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya 1914 yılında savaş sebebiyle yurda dönmüşlerdir. Fernand Cormon atölyesinde eğitim alan sanatçıların eserlerinde Batı'da etkinliği azalan İzlenimcilik akımının etkisi yoğun bir şekilde hissedilmiştir (Keskin, 2014, s. 89).

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılma dönemine girmesi, Kurtuluş Savaşı'nın bitimi ile 29 Ekim 1923 tarihinde yüzünü Batı'ya dönen Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulmuş, bu tarihten itibaren bilim ve sanat eğitimi veren kurumlarda Batı örnek alınmış, bir çok alanda yenilikler yaşanmıştır. Sanay-i Nefise Mektebi'nin isminin değiştirilerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olması, Türkiye'de sanat eğitimi veren bir akademinin varlığı önemli bir adım olarak görülmüştür.

Milli Mücadele'den başarı ile çıkan ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin maddi ve manevi çöküntü yaşayan toplumun çağdaş yaşam koşullarına ulaşabilmesi için çıkarılan kanunlar ve yeniliklerin anlatılması öncelikli amaçlardan olmuştur. Bu modelde ülke ve toplumun yaşadığı sorunları ön plana çıkaran sanat anlayışı benimsenmiştir (Buğra, 2005, s.147-151).

Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden olan "halkçılık" ve "devletçilik" ilkelerinin bir sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat alanlarının da gelişim sürecini belirlemiştir. Bu dönemde yaşanan sanat etkinliklerinin amacı değişen sanatsal anlayışları ülkenin geneline ulaştırma olmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, devletin bir diğer politikası da topluma sanatı öğretmek ve sevdirmektir. Bu amaçla resim ve heykel çalışmalarının sergilerle halka gösterilmesi, tanıtılması ve böylece toplumunun sanata bakış açısını değiştirilmesi planlanmıştır. Bu amaçla eğitim kurumlarında zorunlu resim dersleri, öğretmen okullarında resim öğretmenliği bölümü, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek sanat eğitimi programları açılmıştır (Tansuğ, 1991, s.55-64).

Topluma sanatı anlatmak, tanıtmak ve özgün bir dil yaratma amacıyla Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet desteğiyle ayakta duran bir sanat ortamı oluşturulmuştur. Bu dönemde sanat eğitimi alan sanatçı sayısı az, malzeme kısıtlı ve ortaya çıkan eserleri sergileyecek alan da yetersizdir. Tüm bu kısıtlı şartlara rağmen sanatçılar bir araya gelerek gruplar ve birlikler kurmuş ve sergiler açmışlardır. Cumhuriyetten önce kurulan ve "1914 Kuşağı" sanatçılarının ağırlıkta olduğu "Güzel Sanatlar Birliği"nin, 1916 yılından itibaren her yıl düzenlediği geleneksel hale gelen

Galatasaray sergilerine devam etmişlerdir. Cumhuriyet'in ilanının ardından Mustafa Kemal öncülüğünde Ankara'da da her yıl 29 Ekim'de Devlet Resim Heykel Müzesi'nde sergi açılması kararı alınmıştır.

Galatasaray Sergileri'nin 1923 yılında açılışını Atatürk Ankara'da düzenlemiş, bu sergi ile sanatsal ve siyasi bağlamda Ankara'ya olan ilginin artması amaçlanmıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında Ankara kasaba görünümdeyken, Cumhuriyetin ilanı ile hızla gelişmiş, 1930'lu yıllarda kültür ve sanat anlamında İstanbul'dan sonra ikinci sanat merkezi olarak kabul görmüştür. İstanbul'da üretilen eserlerde büyük şehrin yansımaları görülürken, Ankara'daki sanatçıların resimlerinde Anadolu yaşamını konu edinmişlerdir. Dönemin sanatçıları İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik ve arkadaşları düzenlenen sergilere katılmıştır (Büyükişleyen, 1990, s.36).

Galatasaray Sergileri'nden bağımsız sergi açma isteğiyle 1924 yılında Mahmut Cuda, Refik Epikman, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Ali Karsan'ında yer aldığı bir grup sanatçı "Yeni Resim Cemiyeti"ni kurmuşlardır. Yeni bir sanat anlayışı getiremeyen bu cemiyet, tek serginin ardından, üyelerinin çoğunun bursla yurtdışına gitmesiyle dağılmıştır. Yurtdışındaki eğitimlerinden sonra Batılı anlayışı benimsemiş olarak dönen genç sanatçılar, Ankara Etnografya Müzesi'nde açtıkları "1. Genç Ressamlar Sergisi"nin ardından Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında etkinliklerini devam ettirmişlerdir (Üstünipek, 1999, s. 40-42).

Genç hükümetin sanat politikalarından biri de II. millî mücadele ruhunu oluşturma çabaları içinde, okuma yazma oranının düşük olduğu topluma görsel sanatlar aracılığıyla ulaşma amacı taşımıştır. Halkevlerinde resim ve heykel atölyelerinin kurulması ve üretilen eserlerin sergilenmesi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, 1926'da eğitime başlayan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün resim bölümünü bitirenlerin, ilk ve orta öğretim okullarında resim öğretmeni olarak atanması, 1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Güzel Sanatlar Akademisi olarak isim değiştirmesi, yabancı sanatçı ve eğitimcilerin akademide görevlendirilmesi, "Halkevi Resim Sergileri" ile Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin açılması, devletin sanata verdiği desteğin göstergesi olarak sayılmıştır.

Dönemin Türk Resmi, batılılaşma düşüncesinin başladığı yıllarda en hızlı gelişen ve kendine yer edinen bir alan olmuştur. Türk tasvir sanatının konu bakımından zenginliği, uygulama alanlarının geniş olması sayesinde Batı'dan alınan teknik ve kavramlar, Çağdaş Türk resminin oluşumunda önemli rol oynamıştır (Başkan, 2009, s.207).

Erken Cumhuriyet döneminde sanatın çeşitli alanlarda yer alma çabası yoğun bir şekilde kendini göstermiştir. Bu çabalara anıt heykeller, müzik, tiyatro ve opera çalışmalarının başlaması örnek olarak gösterilebilir. Dönemin sanatçıları, hükümetlerin istekleri doğrultusunda eserler üretirken, 1933-36 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergileri'nde, Cumhuriyetin ilk on yılında yapılan, millî mücadeleyi tanımlayan eserler sergilenmiş, ilerleyen yıllarda devlet destekli bu sanata, güdümlü sanat adı altında eleştiriler başlamıştır (Germaner, 1999, s.17-18).

Esatoğlu devletin sanat üzerindeki yoğun etkisini; savaş sonrası totaliter devletlerde de görülen, devletin sanat ve fikir hayatına müdahale etmiş, yaşanacak olan kültürel yaklaşımları kendi prensipleriyle aynı yönde yürütmeyi amaç edinmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi öncülüğünde düzenlenen "Yurt Gezileri" ile sanatçılardan yaşanan gerçekliği değil, yenilikleri göstermesi istenmiştir. Bu durum ise sanatçıların sanat üretimlerini özgürce şekillendirmesine engel olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi'nin istediği kalıba girmeyen sanatçıların çalışma imkanları ve sergi açmaları güçlendirilmiş, anlayışsız bir sanat ortamı oluşmuştur. Bu sebeple halkın şekillendirdiği realist bir sanat döneminin yaşanması gecikmiştir (Esatoğlu, 1950, s.1).

Ulusal bayramlarda ve önemli günlerde törenlerin yapılacağı, devlet yönetimi ve Halkın bir arada bulunacağı Cumhuriyet meydanları düzenlenmiş, anıt ve heykellerin yapılması öncelikli sanat alanı olmuştur. Kurtuluş Savaşı'nı anlatan bu anıt heykellerin yapılması ile halk artık resim ve heykelle iç içe yaşaması amaç edilmiştir (Korur, 2008, s. 147-153).

Dönemin yeni sanat olgusu ile Batı tarzı yaşama ayak uydurma çabaları, Türk sanatçısının başlıca sorunu haline gelmiştir. Batılı dünya görüşüyle, çağdaş sanat kavramları arasındaki ilişkiyi çözümlene arayışına giren sanatçı, çağdaş Türk resmindeki yenilenme çabası ve kökeni geçmiş yüzyıllara kadar dayanan geleneksel anlayışı arasında bir süreç yaşamıştır. Özgün kimlik arayışında olan çağdaş Türk



ressamlar kimi zaman Batı'dan sanat kavramlarını öğrenme yoluna gitmiş, kimi zaman kendi tarihine ve kökenine inmeyi amaç edinmiştir (Yarar, 1991, s.30-38).

Özsezgin'e göre Türk resminde özgünlük arayışları gelenekçi, yerel, ulusal ve ya batılı bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Bu durumda sanatta özgünlük sağlamak oldukça zordur. Resimde kullanılan formlar kompozisyon ile yapısal bütünlük taşıyorsa sanatta ilerlemek oldukça zordur. Batı paralelinde çağdaş olma isteği ile hareket eden çağdaş Türk Resmi, sadece estetik açıdan değil, resim tekniklerini de Batı'dan öğrenmek zorunda kalmıştır. 1930'lu yıllarda çağdaş Batı sanatı karşısında Türk sanatının ne yapabileceği sorunu, bir kez daha gündeme gelmiş, ulusallık önerileri, bu tartışmaların kapsamında çözüm olmaktan uzaklaşmıştır. Toplumsal yaşamın güncel sanat eğilimlerine kapalı olmasıyla, geleneksel kültürün katı kuralları sonucu sanatçının anlaşılır sanat yaptığını iddaa etmesi, toplumun tepkisine neden olmuştur (1987, s.33-37).

Atatürk, Cumhuriyet'in onuncu kuruluş yılında yapmış olduğu konuşmada güzel sanatlara verdiği önemi;

“Yüksek bir insan topluluğu olan Türk ulusunun tarihi bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Memleketimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini milli birlik duygusunu devamlı olarak her fırsatta ve tedbirlerle besleyerek geliştirmek de ulusal ülkümüzdür”

cümlesiyle dile getirmiş, ulusal kültürü çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırma amacını göstermiştir (Ersoy, 1998, s.21 Akt. Dağlı, 2015, s.186).

Erken Cumhuriyet döneminde devletin desteğiyle ayakta duran sanat ortamına ek olarak sanatçıların bireysel sergi açtıkları da görülmüştür. Sergi, eser, sanatçı sayısının artması ile yaşanan sanat hayatı hakkında görüşlerin bildirildiği yazılar yazılmıştır. Bu dönemde devlet, sanatçılardan çağdaşlaşma ve yenilik hareketlerinin halka tanımında yanında olmasını istemiştir.

Kıymet Giray yaşanan uygarlık sürecinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu, Türk halkının yeniden doğuşu olarak nitelendirmiştir. Bu süreçte Türk halkı kadenci düşünce sisteminden uzaklaşıp, rasyonel düşünceye yönlendirilmiştir. Rasyonel anlayışın ilk adımı da Türk toplumu tarafından yalnızca bilim ile aydınlanmanın kabul edilmesinin gerekliliği olmuştur. Düşünce sisteminin sağlamaştırılması ve yeni devletin kalkınabilmesi için, ekonomik yönden refaha ulaşma ve politik

temellerin bilimselliğe dayandırılması gerekmektedir. Tüm bunlar yaşanırken, sanat ile yeni kurulan devletin varlığı tüm dünya ülkelerine kanıtlanmış olacak, gelecek nesillere aktarılacaktır (1998, s.2)

Tüm zor şartlara rağmen varlığını ilan eden Türkiye Cumhuriyeti, bu dönemde devletin kültür politikasını yaygınlaştırmak amacıyla, Halkevleri'ni kurmuştur. Halkevleri tarih, spor, kurs, müze ve sergi, sanat, sosyal yardım gibi sosyal ve sanatsal alanlarda etkinliğini sürdürmüş, kursiyerlerine Batılı sanatçıları tanıtmaya görevini de üstlenmiştir. Birincisinin Cumhuriyet'in 10. Yılında düzenlendiği "İnkılap Sergileri" Ankara Halkevi'nde açılmış ve bu sergiler gelenek haline getirilmiştir.

Atatürk tarafından sanat ortamının gelişmesi için gerçekleştirilen sergiler, yarışmalar Türk sanatçıları için oldukça önemli görülmektedir. Bu sergi ve yarışmalar ile sanatta rekabet artmakta, sanatçıların resim yapmayı bir meslek olarak görmesine olanak sağlamaktadır. Cumhuriyet'in 10. Yılı kutlamaları sırasında "İnkılap Sergisi" düzenlenmiştir.

29 Ekim 1933 tarihinde Ankara'da düzenlenen "İnkılap Sergisi" Cumhuriyet'in ilk on yılında yaşanan gelişmeleri anlatan eserlerin bulunduğu sergi niteliği taşımaktadır. Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip'in girişimiyle açılan bu sergiye katılım için birlik ve grup üyeliği gerekmemiş, tek kural sergide bulunacak eserlerin konusunun Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet olmasıdır. Bu sergide bulunan resimlerde kullanılan teknik bilginin Batı'dan öğrenilmiş olması Çağdaş Türk resim tarihinde önem kazanmıştır. 1936 yılına kadar her yıl düzenlenen sergilerde yer alan eserlerin ortak konusu devrim olmasıdır. İnkılap Sergileri, yapıtların devrimlerden ziyade savaş konusunu ele almış olması nedeniyle, devrim ruhunu yeterince yansıtamadığı için eleştirildiği gibi, sanatçının belli bir konuya yönlendirilmesinin, devrim ve sanat açısından tehlikeli olacağı görüşleri ileri sürülmüştür. Eleştirilerin dayanak noktasını, inkılap konularını işlemekle, yapıtların inkılapçı olup olmadığı hususu oluşturur. Konuların hamasi olması nedeniyle de tepkiler alan İnkılap Sergileri, 1937 yılından itibaren Birleşik Resim Sergisi olarak düzenlenmiş ve 1939'da ise Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne dönüştürülmüştür (Öndin, 2002, s.223-225).

Halkevlerinde Anadolu halk sanatı ve kültürü araştırılmasıyla Türkiye’de yaşayan yerleşik köylü ve göçebe toplulukların folklor sanatına karşı ilgisini arttırmak amaçlanmıştır. Anadolu’daki köylülerin el işleri, nakışları, dinsel kökenli halk müzikleri ve danslarının aydınlar için ilgi çekmeye başlamıştır. Sanatçıların bu kaynaklara 1960’lara kadar yoğun ilgi duyduğu söylenebilmektedir (Tansuğ, 1996, s.174).

1937’de açılan “Türk Heykeltraşlar Sergisi” ismi ile açılan karma sergiden sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin himayesinde Resim ve Heykel Müzesi kurularak 1937-1938 tarihleri arasında sergiler açılmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi sanatsal etkinliklerini halkevleri ile sürdürmekte, 1937-1944 yılları arasında sanatçılara destek olarak yurt gezileri ve sergiler düzenlemiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi 27 Temmuz 1938 yılında yapmış olduğu toplantıda sanatçılar için yurt gezileri düzenleyeceğini duyurmuştur. Düzenlenecek olan yurt gezilerinin amacını Anadolu’nun her köşesindeki güzellikleri sanatçıların görmesini ve sanatçıların memleket meseleleri hakkında eser üretimini kolaylaştırma olarak tanıtmıştır. Düzenlenen toplantıda gezilerin 10 ili içerdiğini, Eylül ayında başlanacağını ve her yıl düzenli bir şekilde devam edeceğini bildirmiştir. Katılan sanatçıların seçimini Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki hocaların yapacağını ve bu süreçte sanatçıların maddi giderlerini de parti bütçesinden ödeneceğini duyurmuşlardır (Giray, 1995, s.34-38).

Cumhuriyet Halk Partisi’nin geliştirdiği bu yaklaşım Sovyet hükümetin sanatçılarında uyguladığı politika ile eşdeğer görülebilir. Sovyet hükümet de sanatçıların yurtlarını öğrenmesi için gezilere göndermiş ve bu süreçte ortaya çıkan maddi giderleri devlet karşılamıştır. Genç Türkiye Cumhuriyet’inde düzenlenen yurt gezilerindeki amaçlar kentleşme de yaşanan değişimler, sanayileşme konusunda atılan adımlar, tarım reformlarını sanatçılar aracılığıyla halkta tanıtmak olmuştur. Aynı dönemde yurt gezileri dışında alınan bir diğer karar ise her yıl 29 Ekim’de Ankara’da Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde sergilerin açılması olmuş, bu karar günümüze kadar yansımıştır.

Yaman düzenlenen yurt gezilerinde Almanya ve Sovyet Birliği'nden etkilenmeyi şöyle anlatmıştır;

“...Yurt Gezileri ve Sergilerinin düzenlenme fikri Sovyet Birliği ve Almanya'dan kaynaklanıyordu. Almanların toplumsal siyaseti, toplumsal yardım ve iyileştirme denilebilecek önlemler bütünü olarak anlaşılmalıydı. Bu program içinde, iki önemli etkinlik, dönemin Türkiye'sinin koşullarına da uymuş gözükmetedir. Bunlardan biri 1934'de uygulamaya konulan Alman işçilerinin Almanya içinde gezdirilmesi tasarımıdır” (1996, s.37)

Devlet desteğiyle düzenlenen yurt gezilerinin birincisinde; Cumhuriyet Halk Partisinin toplantısında da bahsedilen 10 il yer almıştır. Bu iller Edirne, Bursa, Konya, Antalya, İzmir, Gaziantep, Malatya, Trabzon, Rize, Erzurum olarak belirlenmiştir. Yurt gezilerinde yer alan sanatçıların eserleri Ankara ve İstanbul'da da sergilenmiş, Eylül sonunda tamamlanması planlanan yurt gezileri Şubat 1939'a kadar sürmüştür (Ulus gazetesi, 1 Kasım 1940, Akt. Özsezgin, 1983, s.21).

Siyasetçi Vedat Nedim Tör'e göre yurt gezileri Türk sanatçıların kendilerini gereksiz yüksek maliyetli eşya olarak görmelerinden kurtulup, “bir işe yaramalarına” olanak sağlamıştır (1976, Akt. Özsezgin, s.21)

### **1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**

1928 yılına kadar Avrupa'da eğitim gören genç sanatçılar, yurda döndükten sonra 1929 yılının Nisan ayında Ankara'da Etnografya Müzesi'nde ilk sergilerini açmışlar ve bu sergi ile Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlangıcına öncülük yapmışlardır. Bu genç sanatçılar “Güzel Sanatlar Birliği” üyelerinin tanımadığı yeni sanat anlayışlarını tüm yurda tanıtmak ve sevdirmek amacıyla 15 Temmuz 1929 tarihinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanmışlardır.

Kıymet Giray grubun profilini şu sözlerle çizmiştir: “Bu birlik, bir ressam grubu değil, meslek dayanışması yapılacak, mesleki kuralların gelişeceği bir sanatçı odası olarak düşünülmektedir. Birliğin amacı geliştirmekte olan Türk resim sanatının toplumla özdeşleşmesidir.” (2004, s.27)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla varlığını duyuran bu birliğin kurucu üyeleri, Refik Epikman (1902-1974), Cevat Dereli (1900-1989), Kemal Akdik (1899-1971), Mahmut Cuda (1904-1987), Nurullah Berk (1906-1982), Hale Asaf (1905-1938), Ali Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi (1900-1959)'dir. Bu birliğe daha sonra Elif Naci ve Turgut Zaim'de dahil olmuştur. Avrupa'da sanat

eğitimi alan bu sanatçıların amacı Avrupa’da gördüklerini Türkiye’ye getirmek ve Türk resmini Avrupa’daki gibi sağlam temellere kurulmasını sağlamak olmuştur (Giray, 1907, s.11)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin amaçları arasında sanatçıların çıkarlarını korumak, bir arada ve birbirlerine destek olmak, sergiler düzenleyebilmek, çağdaş Türk resim sanatını topluma tanıtmak amacıyla etkinlikler düzenlemek de bulunmaktadır.

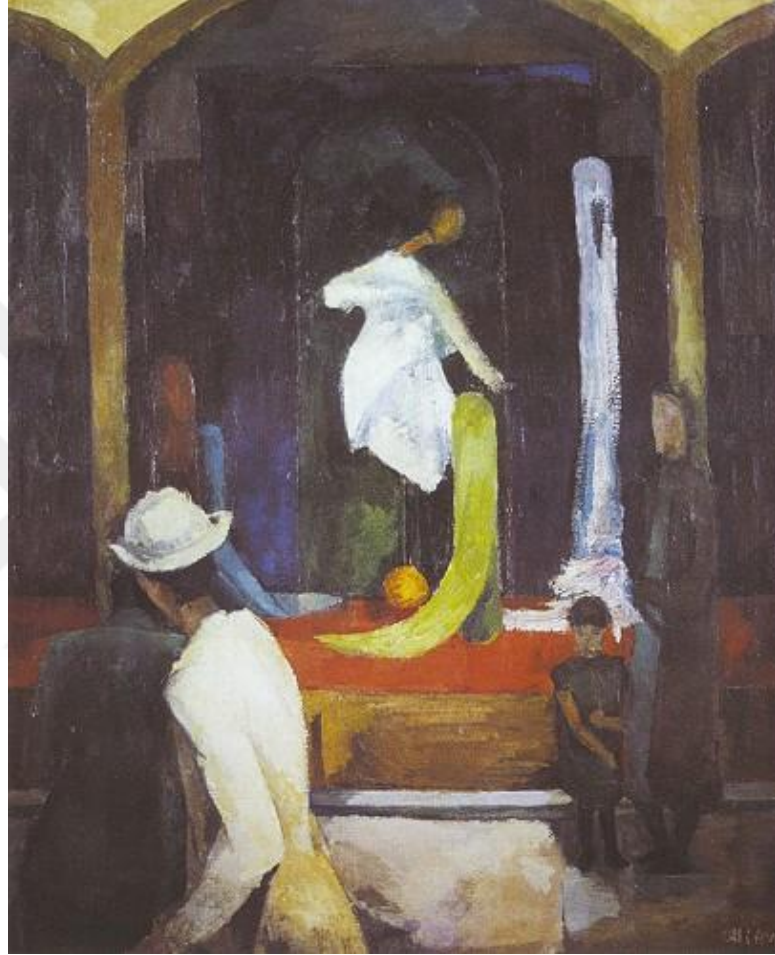
Yurtta sanat ortamının ve sergilerin artması ile halkın ilgisini çekme ve sanat ile ilgilenen kesimi diğer sanatçılar ve eserler arasında kıyaslama yapmaları için olanak tanıma amacıyla kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ilk sergisini 1929’da İstanbul Türkocağı’nda açmıştır. Sergi salonu bulmanın zor olduğu bu dönemde maddi sıkıntı yaşıyan sanatçılar sergiye katılan eserlerini daha sonra başka bir eser üretmek için kullanmışlardır. İstanbul dışında Anadolu’da ilk olarak Zonguldak’ta sergi açan birliğin daha önceki sergilerinde sergi giriş ücreti alınırken, bu sergide giriş ücreti alınmamış, halkın sanata olan ilgisini arttırma amacı güdülmüştür (Giray, 1997, s.57)

İzlenimcilik akımından farklı anlatım dili geliştirme amacıyla olan bu birliği 1914 Kuşağı sanatçılardan farklı olmasını sağlayan en önemli özellik olarak Batı’da görülen akımlarla eş zamanlı olmak, doğa görüntülerinden uzaklaşmak ve nesneyi soyutlama ile anlatmak gösterilebilir (Özsezgin, 1998, s.29-30).

Avrupa’da buldukları dönemde öğrendikleri mantığın etkisiyle “her dönemde değişen dünya” görüşünün varlığı kanıtlayan eserler üreten birlik, sanatta özgün olabilmeyi zamanın duygu ve düşüncelerde bıraktığı izlerle eser üretmişlerdir. Bu sebeple Türk sanatçılar Batı’da yaşanan sanat hareketlerini birebir Türk resmine taşımak yerine erken Cumhuriyet döneminin hareketliliğini gösteren eser üretimini tercih etmişlerdir. Yurt Gezileri ve sergileri düzenleyerek çağdaş Türk resmini geniş kitlelere duyurmayı bir görev olarak kabul etmişlerdir. Anadolu’nun farklı illerinde sergiler, konuşmalar, sohbetler, kataloglar düzenleyerek halkın kültür ve sanat seviyesinin üst düzeyde olmasını amaçlamışlardır (Baudelaire, 2003, s.105).

Avrupa’da sanat eğitimi alan sanatçılarımızdan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin eserlerinde Kubizm ve Konstrüktivizm etkisi yoğunlukla varlığını göstermiştir. Çelebi ve Kocamemi ile çağdaş Türk resminde varlığını gösteren bu iki akım diğer çağdaş Türk sanatçıları da etkisi altına almıştır.

Gelenekselleşen Galatasaray Sergileri'nin 11. Sergisinde Ali Avni Çelebi'nin "Vitrin" isimli eseri Türk Sanatı'nın Konstrüksiyona dayalı ilk Kübist ve Dışavurumculuğu içinde barındıran eser özelliği taşımıştır. "Vitrin" isimli eser de renk kullanımının yalınlığı, figürlerin hareketi Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlamanın yer edindiğinin göstergesi niteliğindedir (Gültekin, 1984, s.13-14).



**Resim 1:** Ali Çelebi "Vitrin" 90x73 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1926<sup>1</sup>

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine yön veren ve çağdaş Türk resim sanatında biçimin önem kazanmasında büyük rolü olan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'yi Ahmet Kamil Gören Batı'da görülen sanat akımlarının herhangi birinin kalıbına girmeden farklı anlatım biçimlerini bir arada kullanmış, güçlü biçimler ortaya çıkardıklarını belirtmiştir (1998, s.77)

<sup>1</sup> Kemal Bilginsoy Koleksiyonu'nda  
<http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/> Erişim Tarihi: 20.08.2016

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği İstanbul ve Ankara dışında Anadolu'nun diğer şehirlerinde de sergi ve konferanslar düzenlemiş, halkın sanat ve sanatçıyı tanıtması amaç edilmiştir. Ancak düzenlenen sergilerin halk tarafından kabul görmesi kolay olmamıştır. Örneğin; İzmit Halkevi'nde düzenlenen sergide bulunan nü eser izleyiciler tarafından uygunsuz olarak yorumlanmış, sergiden kaldırılmıştır. Basında da geniş yer bulan bu durum halkın sanata olan ilgisi sanat olayları üzerine yoğunlaşmıştır. Nurullah Berk'in *Muhit* isimli dergide yazdığı bir yazısında bu durumu genç sanatçılara bu tarz durumlar ile savaşılabileme gücü verdiğinden söz etmiştir (Baltacıoğlu, 1988, s.2).

Zaman içinde birliğin kurucularından Nurullah Berk, birliğin amacının sadece sergi açmak olması gerektiğini bildirmiş, bu fikre birliğin sözcüsü olarak anılan Elif Naci'de destek vermiştir. Ancak Mahmut Cuda öncülüğünde birliğin diğer üyeleri bu fikre karşı çıkmış, birliğin amacının sanatçı haklarını korumak olduğunu savunmuşlardır. Yaşanan fikir ayrılığı sebebiyle 1932 yılında Elif Naci ve Nurullah Berk'in üyeliği son bulmuş, birliğin etkinliği azalmış ve birlikten ayrılan sanatçılar 1933 yılında D Grubu'nu kurmak için bir araya gelmişlerdir (Yasa Yaman, 1995, s.37-38).

## **1.2. D Grubu**

Çağdaş Türk resminin temellerinin atılmasında büyük önem taşıyan sanatçı birliklerinden biri de D Grubu'dur. Zeki Faik İzer öncülüğünde kurulan grupta Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrü Nissa Zeid, Zeki Kocamemi gibi dönemin önemli sanatçıları bulunmuştur. D Grubu ilk sergisini Narmanlı Han'da şapka dükkanında açmış, varlığını göstermiştir (Çoker, Berk, 1977, s.11).

Çağdaş Türk resim sanatını oluşturma amacı taşıyan sanatçı birlik ve gruplarının dördüncüsü olan D Grubu ismini belirlerken Latin Alfabesinin dördüncü harfi "D"yi simge olarak belirlemişlerdir. Grubun amacını Nurullah Berk "sanat için sanat eşittir D Grubu olarak anlatmış, resim sanatında yeni bir anlatım dili getirmeyecek, yalnızca sanatın akıl ve kültürel birikimle, duygularla yapıldığını anlatmaya çalışan bir grup olacağını dile getirmiştir. Ayrıca Nurullah Berk grubun amaçlarını ruhi ve ideolojik amaçlar olarak iki alt başlıkta toplamıştır. Ruhi nedenleri birbirlerini anlayan ve anlatım biçimleri birbirine yakın olan sanatçıların bir araya

geldiği grup olarak anlatırken, ideolojik amaçlarını; sanatı yurdun her köşesine duyurmak, akademik yaklaşımdan uzaklaşan duygularla ürettikleri eserleri tanıtmak ve Batı'dan öğrendiği teknik ile kendi topraklarında görülen motiflerin birleşmesi olarak anlatmıştır (Berk, 1983, s.3-9 Akt. Pelvanoğlu, 2004, s.31).

D Grubu'nu "Milli Sanat" kavramı ile bağımlı kıyaslayan Kemal İskender D Grubu'nun yaklaşımlarını çelişkili bulmuş, Müstakillere kıyasla D Grubunun biçimsel ve Batı üslubu benimsediğini dile getirmiş, Nurullah Berk'in Osmanlı'dan kurtulan Türkiye'de yeni ve canlı bir sanat anlayışı oluşturma amacını eleştirmiştir (1983, s.1750).

Dönemin entelektüellerinin çoğunluğu D grubunu yenilikçi bularak desteklemiş, Dıranas genç sanatçıların öncüsü olduğu bu grubu anlatırken Avrupa ile ilk defa karşı karşıya geldiklerinden, daha önceki etkileşimlerde Batı'dan bire bir kopya olduğundan ancak D Grubu'nun özgünlüğünden söz etmiş ve sergilenen eserlere yönelik olumsuz eleştiriler alsalar da Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde önemli yere sahip olduklarını ve sanatın artık günlük konuşmalarda da yer aldığını amaçlarına ulaştıklarını eklemiştir (1940, s.138-140)

Genç Cumhuriyette yaşanan devrimleri, benimsenen ilkeleri topluma tanıtmada aşamasında devletin sanatçıya destek olması, sanatçının yanında olması bir nevi zorunluluk olarak görülmüştür. Bu dönemde sanatçının da devletin yanında durması gerektiğini savunan eleştirmenlerden Çağlar;

"En büyüğümüz, Türk milletine kalbinden ve kafasından her gün yeni bir şey verirken geçen gün bir münasebetle: "Ben icap ettiği zaman milletime canımı da vermeğe hazırım" dedi; hâlâ bizde münevver geçinip duran bazıları, sanatlarını millet ve vatan meseleleri için seferber etmekten çekinedursunlar! Atatürk neslinden olmanın mesuliyet ve şerefini duymaktan bu kadar uzak olan bu sinsi kimseleri nasıl kendimizden hatta adamdan sayabiliriz?" (Akt. Şerif, 1937, s.168)

İtalya'da Mussolini döneminde görülen devlet ideolojisi ile genç Cumhuriyet'te görülen ideolojinin D grubu arasındaki ilişki benzerlik göstermektedir. Ülkelerin ideolojisini sanat aracılığıyla, basit, anlaşılabilir figüratif anlatım biçimi ile topluma kabul ettirme amacı bulunmaktadır. D Grubu ile devlet arasında doğrudan bağlantılı ilişki olsa da D Grubu üyesi olan sanatçılar kendilerini devletin ideolojisini gerçekleştiren aracı olarak görmemişlerdir. Gruba dahil olan sanatçıların hiç birinin Atatürk portresi yapmaması bu durumun göstergesi



niteliğindedir. Berk yayınladığı yazılarda Atatürk ve Ankara resimleri yaparak devlet ile bağlantının kanıtlanmayacağını, genç Cumhuriyet'in yeni bir sanat diline sahip olması gerektiğini belirtmiştir (Karayel Gökaya, 2006, s.89).

Cumhuriyet'in ilk 10 yılında halkın Batı ile eşit düzeyde kültürel, sanatsal birikiminin olması amaçlanmış, bu sebeple Batı'da görülen akımlar ile çağdaş Türk resminin eş zamanlı ilerlemesi hedeflenmiştir. Fakat çağdaş Türk sanatçılarda Batı'nın kopyası gibi görülen Kübizm, Süprematizm ve Konstrüktivizm çağdaş Türk resminde yerini almaya başlamıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde Cézanne ile temelleri atılan Kübizm, 1907'de Avrupa'da önem kazanmış, 1930'lu yıllarda neredeyse etkisini kaybetmiştir. Ancak çağdaş Türk sanatçılar, tıpkı Avrupa'da İzlenimcilik akımının etkisi geçtikten sonra benimsemeleri gibi Kübizm'i de oldukça geç benimsemiştir (Keser, 2006, s.1994).

Kübizme kuramsal yaklaşan eleştirmenler tarafından desteklenen bu anlayışa 1930'lu yılların başında İ.H. Baltacıoğlu dikkat çekmiştir. Milli sanat anlayışının temeli olan halk kaynakları olduğunu belirtmiş, *Yeni Adam* dergisinde yayınladığı yazılarına Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zühtü Müridoğlu'dan destek görmüştür. Baltacıoğlu'na göre, geçmiş ile bugün bağlantılıdır ve yaşanan inkılapların birincil amacı eski anlayış ile yeni anlayışı oluşturmak değil, bir nevi ölü ile diri arasındaki farkını ortaya koymak olduğunu savunmuştur. Baltacıoğlu, kendi kültüründen uzaklaşan halkı bir hastaya benzetmiştir. Ayrıca Baltacıoğlu, kesin ve net doğruları olmayan sanatta obje ile suje arasındaki ilişkinin önemli olduğundan söz ederken, üslupların kültürlere göre farklılık gösterdiğinin altını çizerek, Türk halkının "güzel" anlayışının milli renk ve formların bulunduğu minyatürden yola çıkılmasını önermiştir (İskender, 1983, s.1751).

Kübizmin diğer sanat akımlarından ayıran en önemli özellik olarak Rönesans'ı motif devri olarak yorumlayarak, kübizmin bu motif anlayışından uzak olduğunu, Kübizm'i süsleme, abartıdan uzak tutulmuş, teşrih akımı olarak yorumlamıştır (1931, s.72-75).

Baltacıoğlu'nun teşrih kavramını kullanarak tanımlamış olduğu Kübizm'de teşrih ile ifade edilmek istenen görünen gerçeklikten uzaklaşan nesnelere yeniden biçimlendirilmesini tanımlamaktır. Tüm bu özellikleri içinde barındıran Kübizm çağdaş Türk resim sanatının temel taşı olarak nitelendirmiştir (Keser, 2006, s.195).

Daha önce söz ettiğimiz gibi D Grubu sanatçıları da varlığını sürdürdüğü sürece olumlu ve olumsuz eleştiriler almışlardır. O dönemdeki eleştirmen ve sanat tarihçiler fikir ayrılığı yaşamış, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Fikret Fikret Adil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Muhip Diranas, Lütfi Emiroğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Celalettin Ezine, Eşref Fehim, M. Şevket İpşiroğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Burhan Toprak, Vedat Nedim Tör, Mustafa Şekip Tunç, Suut Kemal Yetki, grubun eserlerini ve fikirlerini desteklerken; Ratip Tahir Burak, Fahir Önger, Naci Sadullah, ve Ref'i Cevad Ulunay, grubun karşısında olan isimlerdir (Dal,1983, s.5).

Malik Aksel bu tartışma ve fikir ayrılıklarının dışında kalmış ancak eleştirilerini *Sanat ve Edebiyat* dergisinde Picasso'nun Paris için öneminden söz ederken, çağdaş Türk sanatçıların kopyacılığını gereksiz bulmuştur. D Grubu'nun amacının topluma sanatı sevdirmek olduğunun altını çizmiş, Batı'ya olan öykünmeyi toplumun kabul etmediğinden söz etmiştir (İskender, 1983, s.1750).

D Grubu'nun eleştirilere maruz kaldığı bir diğer durum ise çağdaş Türk resmine yansıttıkları geometrik biçim anlayışlarının Batı sanatından oldukça geç yansıtılması ve Batı'nın kopyasını "çağdaşlık" olarak gösterilmesi ve Çallı Kuşağı'nın yaklaşımları ile D Grubu'nun yaklaşımı arasında fark olmaması olmuştur.

Yukarıda sözü geçen eleştirileri destekleyen Mehmet Ergüven "modernizm" kavramının alt başlığında daha da kısıtlı bir anlayışın ortaya çıktığını ve Batı hayranlığının abartıldığını söylemiştir (2002, s.28). Tansuğ'un D Grubu'na yönelik yaptığı eleştiri ise biçimsel yönden olmuştur. Tekniğı ve anlatım biçimini Batı'dan alan sanatçıların dönemin Türkiye'sinin gerçeğıyle bağlantısının olmadığı yönünde olmuştur (1986, s.184).

Avrupa'da eğitimlerini tamamlayan ve ülkeye dönem Sabri Berkel, Salih Urallı, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu bu konu ile ilgilenmiş, içselleştirdikleri doğu kimliğı ile Batı sanatına yaklaşamayacaklarını düşünen D Grubu sanatçıları çağdaş Türk sanatının temelini geleneksel Türk el sanatlarıyla bütünleştirmeyi gerçekleştirmişlerdir (Yaman, 1995, s.39)

D Grubu sanatçılarından Berk, minyatür temelli soyutlamalara, Tollu; Anadolu uygarlıklarını konu edinmeye, Elif Naci hat sanatına, Zühtü Müridoğlu soyut kompozisyonlara yönelmiştir (Karayel Gökkaya, 2006, s.92)

#### 1.4. 1940-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Sanat Ortamı

1930’larda Kurulan Halkevleri, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, devlet desteğiyle düzenlenen Yurt Gezileri 1940 sonrası sanat anlayışına yön veren önemli adımlar olmuştur. bu döneme kadar yaşanan sanatsal etkinlikler, D Grubu’nun Batı’ya olan hayranlığı, yeni anlatım biçimlerinin ülkede yer edinmesiyle sanat eleştirmenleri, sanatçılar ve izleyiciler arasında “ulusal sanat” ve “evrensel sanat” tartışmaları başlamıştır. Toplumsal dönüşümün yaşandığı 1940’lı yıllarda sanat etkinlikleri açısından yaşanan önceki dönemler ve yaşanacak dönemler için önemli yer edinmiştir. Genç Cumhuriyet’in Batı’ya yönelik hareketlerinden önemli yer edinen kültür seferberliği; sanatçının özgürleşmesini sağlamıştır.

1940’lı yıllarda sanat anlayışı Batı’dan uzaklaşmadan, yöreselliği ve evrenselliği bir arada tutan bir yapı oluşumunun temelleri atılmıştır. 1930-1940’lı yıllarda Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin ve D Grubu’nun yaratmayı amaçladığı sanat ortamı, Çallı Kuşağı ile Batı ile tanışan sanatçılar yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Çağdaş Türk sanatçılar Türk resmini oluşturma amacıyla yeni anlatım biçimi aramış ancak Batı’nın kopyacılığında uzaklaşmayı amaç edinmiştir. D Grubunda yoğunlukla hissedilen Batı’ya öykünme gelenekselden çok farklı olması sebebiyle izleyiciler tarafından yöresel motiflerin bulunduğu resimlerdeki Kübizm soyut ve soyutlamadan daha çok anlaşılabilir. Eleştirmenler bu durumu Batı’nın tekniğinden yararlanarak izleyicinin anlayacağı Türk resmi oluşturulma olarak anlatmıştır.

Belirtilen sebepler dolayısıyla ve hükümetin benimsediği kültür sanat politikası sebebiyle 1940’lı yıllarda resmin ana konusu toplumsal hayat, yöresel hayat biçimleri olmuştur. Sanatçılar tarafından yansıtılan bu milli duygular toplumun aydınlanması ve kültür birlikteliği için yeni bir arayış içine girilmesine sebep olmuştur.

Nurullah Berk bu arayışı şöyle anlatmıştır;

“Uygarlık kalesi Avrupa’nın dünyanın gördüğü en büyük savaşa sahne olması Avrupa kaynaklı “uygarlık” anlayışını sarsmıştı. Bu büyük çöküşün yarattığı hayal kırıklığı ve boşluğun yanı sıra, savaş koşullarının “yurt savunması” , “ulusal birlik” gibi anlayışları öne çıkarması, sanatçıları esin kaynağı olarak kendi topraklarına yöneltiyor ve savaşın iyice keskinleştiği aşırı milliyetçi ve ırkçı düşünceler de zemin bulabiliyordu” (1998, s.34)

1940'lı yıllarda düzenlenen Yurt Gezileri ile Anadolu'nun tarihi kökleri incelenmiş, sanatçı ve devletin bir arada hareket etmesiyle birliktelik güç kazanmıştır. Ortaya konacak olan yeni sanat anlayışlarında Batı tekniği ve akımları üzerine biçimlendirilecek ana kaynağı ise öz kültürümüzde bulunan değerler bulunması hedeflenmiştir. Yurt Gezileri'nde Anadolu'nun her köşesine giden sanatçılar yöresel yaşamı, motifleri, portreleri ve figürlerin bulunduğu eserler üretmişlerdir. D Grubu sanatçıları ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sanatçıları da bu politikayı benimsemişlerdir.

Bu dönemde yaşanan Yurt Gezileri de olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Yeniler Grubu'nu destekleyen ancak Yurt Gezileri'ni desteklemeyen Hilmi Ziya Ülken'e göre; ülkenin yaşadığı olumsuz şartları yaşamadan, paylaşmadan yapılan bir edebiyat ve resim milli olmaktan uzak olarak yorumlamıştır (Özsezgin,1983 s.50).

Yurt Gezileri'ne katılan sanatçılar belirlenen sayıda eser üretmek zorunda bırakılmış, zorunlulukla üretilen eserlerin sanatçılara ait gerçek duyguları yansıtmaması sebebiyle çoğu yarım kalmış, eserlerin bir bölümü de eskiz olarak bırakıldığına dair eleştiri almıştır. 1940'lı yıllardan sonra çağdaş Türk resminde özgünleşme arayışı devam etmiş, yöresellik ve özgünlük tanımlamaları yerini yerellik kavramına bırakmıştır.

Özsezgin "yerellik" kavramını; kültürümüze özgü ve kültürümüzü anımsatan öğelerin konu edinmesinden çok, duygusal, köklü ve derin ilişkiler barındırmalı ancak bu ilişkiler sağlamlaştığı zaman eserler yerel olarak nitelendirilebilir olarak yorumlamıştır. Ayrıca öz kültürümüzle bağlantılı kullanılan öğeler barındırmak, doğayı ve figürü tasvirden öte, kişisel duyarlılık barındırması gerçek anlamda "sanatçı"ya yakışan anlatımlarla anlam kazanacağını da belirtmiştir (1983, s.126-127).

#### **1.4.1. Yeniler Grubu**

1940'lı yıllarda Türkiye'de görülen sosyal sanat anlayışı, Avrupa'da Stalin döneminde görülen "Sosyalist Toplumsal Gerçeklik" ile eşdeğer görülebilir. D Grubu "sanatçılar için sanat için sanat" düşüncesi varken, Yeniler Grubu'nda "sanat toplum içindir" düşüncesi varlığını göstermiştir. Savaş sonrası yaşanan buhrandan sonra toplumsal sanat hareketi Yeniler Grubu ile resim sanatında yaşanmıştır. Yeniler Grubu'nun ürettiği eserlere halkın içinden figürler resimlere konu olurken amaçları kültürel motiflerin değerini kaybetmemek olmuştur.

D Grubu'nun Batılı sanat anlayışını benimsemesine karşı çıkan sanatçıların oluşturduğu Yeniler Grubu, Batı İzlenimcilik anlayışından uzaklaşıp, ülkede yaşanan sorunlara yönelmek bu sorunları konu edinmek için bir araya gelmiştir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevine 1949 yılına kadar devam eden Leopold Levy Türk sanatçıların sanat anlayışları için;

“Modern Sanat cereyanları bakımından Türkiye çok enteresan.1937'de memleketinize geldiğim zaman Avrupa mücerret resim çalkantısı içindeydi. Bir de ne göreyim? “Mücerret” sanatın hakikisi burada. O zaman “hakiki mücerret sanat Türkiye'dedir” dedim. Şimdi de Amerika'da doğan ve yeryüzünde çok bahsedilen Pop Art'ın hakikisi Türkiye'de diyorum. Amerika'daki “Pop Art” zihnidir, züppelik mahsulüdür. Memleketinizdeki Pop Art'ın kaynağı ise hayranlıktır.” (Cumhuriyet Gazetesi, 15 Haziran 1966)

yorumunda bulunmuş, Türk resim sanatının Batı öykünmelerinden uzaklaşmasını doğru bulmuş, Türk sanatının kaynağının özünde olduğunu dile getirmiştir. Atölyesinde eğitim alan ve Yeniler Grubu sanatçıların sanatsal kaygı taşımayan, toplumsallığı benimseyen bir grup olarak varlığını sürdürmüştür.

Yeniler grubunun 28 Mart 1940 yılında Gazeteciler Cemiyeti'nin ilk sergisinde Nuri İyem, Abidin Dino, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Selim Turan, Avni Arbaş yer almıştır. İlk sergide bulunan eserlerin konusu İstanbul'da deniz, liman işçileri olmuş, toplumsal gerçekçi anlatım biçimiyle betimlenmiştir. Yeniler Grubu'na göre tercih edilen anlatım biçimi Batı'dan uzaklaşmadan, bulunduğumuz coğrafyayı ve toplumu dünyaya tanıtma amacıyla olmalıdır. Batı ile kültürel etkileşimin yoğunlaştığı bu dönemde “ulusallık” “yöresellik” tartışmaları yoğunluk kazanmıştır.

Savaşa fiilen katılmasa da etkilerini yoğun biçimde yaşayan Türkiye'nin kültür ve sanat ortamına da yansıyan bu olumsuzluklardan kurtulmak için çevreye ayak uydurmanın doğruluğunu savunmuşlardır. Ancak çevreye ayak uydururken öz kültürümüzden ayrılmamalı, Türk resmi özünü kilim, minyatür, çini, kumaş gibi dekoratif Türk el sanatlarına yönelmeli ve “milli” karakterini oturtmalı düşüncesi varlığını göstermiştir.

Milli Sanat hakkındaki görüşlerini Özsezgin şu şekilde ifade etmiştir;

“Batıyor görünen bir gemiden gelen sesleri bırakıp, aynı denizde yüzdürmek üzere olduğumuz bir gemiye yaraşan sesleri bulmalıydık. Kah gözü kapalı şark mukallidi, kah ağzı açık garp hayranı olmaktan kurtulursak ‘milli sanat’ sorununu da çözümlemiş olacaktık.”(Özsezgin,1983,s.46)

D Grubu'nun varlığını gösterdiği yıllarda Türkiye'de oluşturmayı amaç edindikleri sanat ortamı için Türkiye'nin hazır olmadığını savunan Malik Aksel; Nurullah Berk'in D Grubu'nun açmış olduğu ilk sergiler için Kübizm, Pürizm ve Empresyonizm akımlarının etkisiyle yenilikten uzak sanat anlayışına sahip Türk sanatçılar için büyük bir hareket olarak yorumlamasına karşılık, 1933 yılında açılan sergiden kimsenin haberinin olmadığını, genç sanatçıların bu şekilde yansıtmak istediğini, söylemiştir. Kübik resimden beklediği ilgiyi göremeyen D Grubu sanatçıların topluma ve Türk el sanatlarında görülen motiflere dönmüş olmalarını dile getirmiştir (1947).

Nejat Devrim, Avni Arbaş, Selim Turan'ın Paris'e gitmesiyle ve bu sanatçıların soyut sanatı benimsemesi, diğer grup üyelerinin de 1951 yılında "Türk Ressamlar Birliği"ne katılımları sonucunda Yeniler Grubu dağılmıştır.

#### **1.4.2. Onlar Grubu**

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim alan on genç sanatçı 1947 yılında 10'lar adını verdikleri grubu kurmuşlardır. Bedri Rahmi'nin resimlerinde de yer alan halk öğeleri, Batı- Doğu sentezini öğrencilerinin eserlerinde de kullanmasını ve bu anlayışla eser üretmelerinin gerekliliğini önermiştir. Hocalarının etkisi altında kalan Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Fahrünisa Sönmez, İvy Stangali, Meryem Özacul, Mehmet Peşen, Fikret Alpe, Saynur Kıyııcı öncülüğünde Turan Erol, Orhan Peker, Fikret Otyam, Osman Oral, Mustafa Esirkuş, İhsan İncesu, Remzi Paşa ve Adnan Varınca grubun önemli temsilcileri olmuştur.

Çağdaş Türk resim sanatı 1950'lerde soyut sanata yönelim göstermekteyken, ulusal ve yöresel eğilimlerde görülmeye devam etmiştir. Sanatçılar yöre halkını ve peyzajını konu olarak benimsemiştir. Bedri Rahmi Onlar Grubu'nun amacını da grup hakkındaki düşüncelerini de şöyle ifade etmiştir;

"Şark; tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz, Garplıların 'peinture' dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımız, düğmeciliğimiz, oymacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar övünsek yerindedir." (Eyüboğlu, Vatan Gazetesi, 20 Kasım 1947)

Nedim Günsür Paris'ten döndükten sonra görevlendirildiği Zonguldak'ta işçi sınıfını, maden çalışanlarını resmetmiş, sosyal toplumsal hayat konularının hakim

olduğu eserler üretmişlerdir. Grubun üyelerinden Mustafa Esirkuş'un eserlerinde folklor danslarımızdan örneklerin bulunması hocası Bedri Rahmi'nin etkisinde kaldığının göstergesi olmuştur.

Onlar Grubu da kendisinden önceki grup ve birliklerde görüldüğü gibi olumlu olumsuz eleştirilere maruz kalmış, Onlar Grubu sanatçılarının yerine hocaları Bedri Rahmi olumsuz eleştiriler hakkında şunları söylemiştir;

“Grubun en büyük şansı her azasının kendi yağıyla kavrulmuş olmasıydı. Ortak bir nokta aramak gerekirse, bu, yerli nakışlardan yararlanma çabası olabilirdi. Bir tür “orta malı, miri malı” sayılan kilimlere, yazmalara benzemek, hiçbir zaman şu ya da bu resmin etkisinde kalmak biçiminde yorumlanamazdı. Bütün sorun yöresel motiflerden hareketle ‘cevher’i bulmaktaydı. O cevher bulunabilirse, ‘sanatın yeni ışığı bundan böyle şarkta parlamak kaderinde’ olacaktı.” (Tunç, Cumhuriyet Gazetesi, 24 Mayıs 1949)

Yerel sanat anlayışını benimseyen Onlar Grubu için Elif Naci'nin Türk resmi kaynaklarını Alplerin ötesinde değil, Torosların eteğinde aramalıdır sözünü sloganları olarak benimsemiş, 1954 yılından sonra grup etkinliğini yitirmiş ve dağılmıştır.

### **1.5. 1950'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Ortamı**

Batı sanatı kronolojik olarak değerlendirildiğinde 2. Dünya savaşı en önemli dönüm noktası olarak belirlenmiş, savaş ve sonrasında yaşanan gelişmeler Türk sanat tarihinde de önemli yer edinmiştir. Çağdaş Türk sanatı 1950 öncesi ve 1950 sonrası olarak iki ayrı bölümde değerlendirilmiştir. 1950'li yıllarda Türkiye'de yaşanan parlamenter sistem toplumsal açıdan ve kültürel açıdan önemli değişikliğe sebep olmuştur. Ekonomik, sanayileşmede yaşanan gelişmeler, kentleşme, kent yaşamında görülen değişimler uluslararası seviyede etkileşimin arttığı önemli noktalar olmuş, plastik sanatlara da yansımıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısı yalnızca Avrupa'daki gelişmelere sahne olmamış, sanayi alanında kalkınma yaşayan ve özellikle A.B.D.'de dinamik ülke silüeti önem kazanmış, savaş sonrası ülkeler arası ilişkiler hızlanmış ve artmıştır.

Türkiye Cumhuriyet'inde yaşanan parlamenter sisteme dahil yaşanan çok partili anlayış ülkenin genelinde sosyo-ekonomik açıyla bütünlük kazanmıştır. 1950'li yıllardaki bu değişim ülkenin sanat etkinliklerinde Batı'nın sanat hareketleriyle eş zamanlı ilerleme amacı taşıması önem kazanmış, çok yönlü

eğilimler gözlemlenmiştir. Batı sanatında yaşanan avangard akımların takibi 1950’li yıllarda önem kazanmıştır.

Soyut sanata ilgisi artan çağdaş Türk sanatçılar, çağdaş Türk resminde yeni anlatım dili ile yeni bir döneme işaret etmiştir. Ancak bu yeni anlatım dilinin izleyiciye benimsetilmesi olmuştur. 1953 yılında Adnan Çoker ile Lütfü Günay’ın “Sergi Öncesi” isimli sergileri Türkiye’nin ilk soyut sanat sergisi sayılmıştır. Bu sergide resim sanatının düşünce biçimi olduğuna yönelik kavramsal metinler de yayınlanmış, izleyicilere dağıtılmıştır. Bu metin;

“1954 yılının Nisan ayında Kuyucu Murat Paşa Medresesi’nde “Yirmi Yeni Türk Ressamı” sergisi açılır. Bu sergiye katılan sanatçılar arasında Sadi Öziş, Kuzgun Acar, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Nevin Çokay gibi isimler yer alır. Sergi davetiyesindeki metin grubun amaçlarını açıklar niteliktedir; “Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir tür benzetmeci olmasına karar kılmış olanlardır. Hal bu ki Karagöz’ü yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlü olduğunu bilen sizler, resmin her türlü olduğunu anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız, içine doğduğu gibi vermek istiyor. Siz de sergimize aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun.” (Pelvanoğlu, 2011, s.70).

Sezer Tansuğ Batı sanatının resim ve heykel üretimlerindeki modern gelişimin düşünce ile oluşmuş olmasına rağmen, Türk sanatçıların soyut sanata dair üretimlerinde düşünce geleneklerinin farklılığından söz etmiş, Türkiye’de modern Batı anlayışına temellendirilen anlayışın zor olduğundan söz etmiştir (2012, s.46).

Batı sanatının önce natüralist anlayış aşamalarını yaşayıp, modern anlatıma ulaştığı ve bu süreci anlatan yayınlar ortaya çıkmış ancak bu yayınlarda Batı’nın modern soyut sanat kavramı ile Türk resminde görülen yeni sanat biçimleri ile bağlantı kurulmamıştır. Çağdaş Türk sanatçılara Avrupa’da aldıkları sanat eğitimini temel alarak öz kültürlerine bakması önerilmiş, 1950’li yılların sanatçıları Türk kaligrafisinden yola çıkan çizgisel anlatımı benimsemiş, yüzeyleri geometrik renk planları içinde değerlendirerek çözüm arayışına girmişlerdir.

Bu dönemde yaşanan sanat hareketliliği Maya Sanat Galerisi’nin kurulması ve 1954 yılında Yapı Kredi Bankası’nın düzenlemiş olduğu Uluslararası Tenkitçiler Kongresi kapsamında düzenlenen sanat yarışmasında Aliye Berger’in eserinin birincilik ödülü alması çağdaş Türk resminin dönüm noktası olarak kabul edilmiştir.



“1953 yılında AICA Türkiye Şubesi kurulur. 1954 yılında düzenlenen “iş ve istihlal” konulu resim yarışmasında birinciliği Akademi dışında birinin, Aliye Berger’in, soyut çalışmasıyla kazanması büyük bir tepkiyle karşılaşır. Akademini tekel olmaktan çıkışı da bu dönemde iyiden iyiye kendini hissettirmeye başlar. Tavan arası Grubu ve Onlar Grubu’nun attığı adımlar “iş ve istihlal” yarışması, Paris Okulu sanatçılarının çabaları, Türkiye de 1960’lara doğru soyut resmin yerleşmesini sağlar. Hatta 1960’lara gelindiğinde soyut resimde bir ölçüde akademikleşir ve Akademi, 1960-70 arası dönemde yoğun bir figüratif-non figüratif sanat tartışmalarını yaşar. (Pelvanoğlu, 2011, s.71).



**Resim 2:** Aliye Bergel “İstihlal” 200x300 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1954<sup>2</sup>

“1955 yılları yenilenen bir aşamalar süreci içinde yeni bir figüratif etkinlik arayışına girişildi. Bu arayışta değişen ve kesinlikle çağdaş kentleşme olgularına yönelik bulunan sosyoekonomik gelişmeler rol oynamıştır. Yeni kuşaklar bir sürü empresyonist artığın, ya da giderek tezyinleşen kübist akımların temsilcilerine başkaldırdıkları gibi figürsüz soyut resimde karşılarına aldılar.”(Tansuğ,1983,s.199).

1950 yılından önce devlet desteğiyle halk ile buluşan sanat, 1950 sonrasında halktan uzaklaşmış, burjuvazinin ilgi noktası olmuştur. bu dönemde galericilik artmış, galericilerin yürüttüğü toplumun üst düzey gelire sahip kişiler tarafından eser alıcısı olmaları politikasını sanatçılar da desteklemiştir.

<sup>2</sup> Yapıkredi Bankası A.Ş. Koleksiyonu’nda [http://1.bp.blogspot.com/-Uf0ceSrlnc/T4vNcPkPZII/AAAAAAAAABgk/cRwmkqLiYZs/s1600/109\\_2997hayal\\_hakikat\\_08.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-Uf0ceSrlnc/T4vNcPkPZII/AAAAAAAAABgk/cRwmkqLiYZs/s1600/109_2997hayal_hakikat_08.jpg)

Türkiye’de özel sektörden sanata destek veren “DYO Resim Yarışması” ile DYO kuruluşu olmuştur. Tüm Türkiye’de düzenlenen bir etkinlik haline gelen bu yarışmalarını, Vakko Sanat Galerisi takip etmiştir. Resmi ve özel bankalar koleksiyon oluşturmayı amaç edindikleri banka galerileri kurmuştur. 1960’lı yıllardan itibaren sanatsal etkinlikleri Türkiye’nin farklı bölgelerine de ulaştırmayı amaç edinen Devlet Güzel Sanatlar ve Belediye Galerileri açılmış, ancak devlet yönetiminin 1950 öncesindeki kadar sanata ve sanatsal etkinliklere önem vermemesiyle sanat piyasasında düşüş görülmüştür (W.13-www.lebriz.com Erişim Tarihi: 15.09.2016).

1959-1960’larda soyut anlayışı benimseyen sanatçılar Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Adnan Çoker, Cemal Bingöl, Adnan Turani, Lütfi Günay ve Cemil Eren olmuştur. bu sanatçılar soyut sanatın farklı anlayışlarını temsil etmiş, 1960 sonrası Devlet Resim Heykel Sergileri’nde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve D Grubu sonrasındaki kuşağın desteklemesiyle soyut sanata yönelik ilgi artmış, akademide bulunan hocaların da desteğiyle soyut sanat yayılabilmıştır.

“Ancak biz burada 1960’lara değin Türkiye’de özellikle kübist yansımanın çözülmesi karşısında soyut ekspresyonist, non fügüratif, informel, lekeci resim eğilimlerinin yine de belli bir işlevi yerine getirmemiş olduklarını söyleyecek değiliz. Bir aksiyon dinamizminden çok, statik bir doku esprisine yönelik olan dağınık üslup araştırmaları arasında gerek spontane biçim coşkunuğu gösterilerine, gerekse daha geometrik plandaki konstrüktif çabalara rastlayabiliriz” (Tansuğ, 1983, s.201).

Soyut sanatın öneminin Türk sanatçılar ve izleyiciler tarafından oldukça geç anlaşılması bu konuda yaşanan gelişmeleri de kısıtlamıştır. Zamanla soyut sanatın yaygınlaşmış, konu ile ilgili yazılar da artmıştır. Bu döneme kadar yazılı kaynağın eksikliği ciddi bir sorun olarak görülmüş, yeni kaynaklar ihtiyaç olarak görülmüştür. yayınlar soyut sanatın felsefi ve mantıksal açıdan kavranılmasını ve varolan sorunların çözüme kavuşmasının gerekliliği büyük önem taşımıştır.

Sanatın kelime tanımında bulunan toplum, sanatçı ve eser arasında kurulması beklenen ilişki zincirinin sürekliliği sağlanmalı, süregelen bu ilişki sanat ile sanat izleyici arasında ve sanat eseri üretiminde profesyonellik kavramının oluşumunu sağlamış, sanatın varlığını sürdürecektir sanat ortamının yaratılması amaçlanmış ve müzelerle geliştirilmiştir. Sanat eseri ve sanatçının tanıtılmasında büyük rol oynayan sanat galerileri de 1960’ların sonuna doğru artış göstermiş ve varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 20. YÜZYIL TÜRK RESMİNDE SOYUT VE SOYUTLAMA

#### 2.1. Bir Kavram Olarak Soyut ve Soyutlama

Bir kavram olarak “soyut” çağdaş sanatın yönelimleri arasında yeni anlam ve değerler kazanmıştır. Özellikle 20. yüzyıl sanatının şekillenmesinde önemli yere sahip olan bu kavram, çağdaş bilimin, felsefenin ve sanatın değişen fikirleri bağlamında doğan bir tavır olarak kabul edilmiştir.

Soyut, sözlüklerde somut karşılığı olarak verilen ve varlığının duygularla algılanamayacağı şeklinde tanımlanmaktadır. Aynı zamanda soyut kelimesi anlaşılması ve kavranması güç bir sıfat olarak da tanımlanmaktadır (TDK, 2016).

TDK'nın Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü soyut sanatı “Doğa görüntülerine ve doğayla ilgili tasarımlara başvurmadan, çizgi, renk, düzlem öğelerini ya da oylumsal biçimleri müzikteki seslerin düzenlenişi gibi birleştirerek yaratmayı amaçlayan sanat görüşü” olarak açıklar. Sanatçılar doğrudan soyuta ulaşmayı amaç haline getirebildikleri gibi, soyutlama olarak adlandırılan yöntemi de tercih edebilmektedirler. Buna göre soyutlama nesnenin taşıdığı özelliklerinden arınarak ele alınan düşünsel bir ifade biçimi, reel olarak birbirinden ayrılamayanı düşüncede ayırma olarak açıklanmaktadır (TDK,2016).

Sanat terimleri sözlüklerinde de soyut için öğelerin nesnelere benzemeyen kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzlemler tanımlaması kullanılır. Bu çerçevede resim sanatında soyuta ulaşmak için kullanılan öğeler arasında da renk, kütle, ton, çizgi, şekil vb. bulunmaktadır (Turani, 2015, s.117-118).

E. Gombrich soyut tanımı yerine “nesnel olmayan” ya da figüratif olmayan” terimlerinin kullanıldığının altını çizerek, asıl nesneyi çağrıştıran, var olandan yola çıkarak soyuta ulaşmaya çalışma yöntemi içinse soyutlama teriminin yerinde olacağını belirtmektedir. Bu çerçevede soyut sanat tamamen bir düş ürün olabileceği gibi, doğadaki bir nesnenin biçiminden yola çıkarak genelleme ve arıtılmayla ulaşılan ve görsel olarak algılanabilecek bilindik formlara referans yapmayan sonuçlara ulaşma olarak da tanımlanabilir (1997, s.570; E.S.A, 1997, s.1689).

Sanatı psikoloji ve felsefe bağlamında değerlendiren Wilhem Worringer'e göre soyut ve soyutlama içtepesel olarak yansıtılır;

“duygusal bir varlık olan insan nesnelere ile derin bir bağ kurar ve duygu düşüncelerini nesnelere aktarır. Soyutlama ve soyut sanat içtepesel olarak ortaya çıkmaktadır. Soyutlama içtepesi; insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluk ve güvensizlik ile ortaya çıkmıştır. Bu duygular ile hareket eden sanatçı soyuta yönelmiştir.”

Sözlük anlamı akıl yoluyla kabul anlaşılması güç olan soyut kelimesini Adem Genç “Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Fiil olarak soyutlama, bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında bir şeyden ayrılma anlamındadır” şeklinde yorumlamıştır (1990, s.179).

“Felsefe Sözlüğü” isimli kitabın yazarı ve araştırmacı Orhan Hançerlioğlu'na göre soyutlama;

“Bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlemdir. Bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Gerçekte yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde, tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır” (1989, s.381)

Fransız tarihçi ve araştırmacı Marcel Brion;

“Güçlülük, her şeyden önce soyut ile soyutlayıcı deyimlerinin birbirine karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü “soyut sanat” başka şeydir, “soyutlayıcı sanat” başka şeydir. Bundan ötürü biz eğer soyut sanattan söz açıyorsak, o zaman burada salt “soyut sanatı” mı yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden “soyutlayıcı sanat” mı söz konusudur, birbirinden ayrılmalıdır”

şeklinde yorumlamasıyla kavramsal benzerliğin dışında konunun yönelişlerinin benzerliğini tanımlamıştır (Tunalı, 2002, s.118).

Sanat tarihçi ve Arkeolog Joanna Vickery'e göre soyutlamanın amacı biçimin görüntüsünden uzaklaştırılmasıdır. Vickery, soyutlamayı mistik ve tinsel boşalmanın nesnenin görselliğinin arayışı olarak anlatmaktadır (Vickery, 2000, s.168).

Michael Seuphor's göre, soyut sanat görülen gerçeğin hiçbir şekilde hatırlanması gereken olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşıma göre bir resmin soyut resim olarak yorumlanması için nesnel dünyanın gerçekliğinden hiçbir şey yansıtmamalıdır. Doğadaki gerçek ne kadar deforme olursa olsun, yine de figüratif özelliğini kaybetmemektedir. Ancak hareket noktası olarak ele alınan nesneyi anımsatan imgeler ortadan kalktıktan sonra, yani göz bir biçim değişikliğinin

yaşandığını farketmeyecek duruma geldiğinde soyut sanat amacına ulaşmaktadır. Soyut eser, salt kompozisyon ve renk öğelerinin dışında hiçbir noktayı açığa vurmeyen eser olarak tanımlanmaktadır (Özer, 2000, s. 119-122).

Soyut sanatta doğadan görüntüler taşınmaması gerektiğini savunan Rus asıllı sanatçı Wassily Kandinsky “*Sanatta Ruhsallık Üzerine*” isimli kitabında “Doğadan ödünç aldığımız renkler, formlar ve hareket hiçbir dışsal etkiye yol açmamalı, dışsal nesnelere ilişki içinde olmamalı. Doğadan ayrılma ne kadar açıksa, içsel anlamın saf ve engelsiz olma olasılığı o kadar fazladır” yorumunda bulunmuştur (2005,s.125)

Kandinsky’ye göre bir resim organize edilmiş renklerden meydana gelmektedir. Renk organizasyonunu, salt renk düzeninin ortaya koyduğu biçimler olarak yorumlanabilir. Kandinsky doğadaki biçimlere benzemeksizin, direkt olarak renk ve biçimlerin bir araya gelmesiyle güçlü anlatımların ortaya çıkacağını savunmaktadır.

Alman kökenli İsveç ressam Paul Klee soyut sanatta doğa ve nesnel görüntülerin bulunmaması gerektiğini savunarak;

“Gerçeğin kendisinden oluşan erk gücü, organizmanın ‘tablo’ çatısına uygun düşer: Evler alımlı yorumsal kalıpla bütünleşmek için eğilmeye baslar; ağaçlar, kendilerini zorlar, kişiler, artık canlı olmaktan çıkar, nesne aldatıcı sanılacak denli, hiç tanınmaz duruma gelir. Ne ki, burada kullanılan, dinle ilgili olmayan bir kural değil, bir sanat kuralıdır. Nasıl tablodaki evler yıkılmıyorsa, özdeş biçimde, ağacın çiçeklenmesi, insanın soluk alması da gerekmez” (2006, s.14).

Sanatçıların soyut ve soyutlamalarında gerçek dünyadan seçtiği bir nesneden yola çıkmış olsa bile, nesne eserin oluşması sırasında artık nesne olmaktan uzaklaşmış, özüne doğru değişim göstermiş olmalıdır.

Türk felsefeci Afşar Timuçin’e göre;

“Sanatta en somut görüntüler bile soyutlamalarla elde edilmiştir ve yakından bakarsak görüldüğü kadar somut değildir, ama görüldüğü kadar soyut da değildir. Bu belki de ne bir güvercindir, ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş fikrinin ta kendisidir, der Picasso. Resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır oradadır ama yine de bir soyutlamadır. O bir simgedir ya da simgeler karmasıdır.” (1998, s.23)

Soyutlama doğadan ayrılıp kendi özüne dönüş ise dış gözlemden iç gözleme geçiş olarak da yorumlanabilir. Optik görüntü değil, içsellik ön planda olmalıdır. Soyutlama doğrudan tasvir değil, sanatçı tarafından ayrılmış, indirgenmiş, eksiltilmiş ve yalınlaştırılmış biçimlerden meydana gelmelidir.

Klee soyutlama ve soyut hakkında;

“Şimdi, yeni bir dönemin etkiyle nesnenin boyutunu incelemek ve sanatçının doğal gerçeklikleri nasıl keyfince ‘bozduğunu’ göstermek istiyorum. Sanatçı, her şeyden önce, doğanın görünüşlerine, kendine karşı olan birçok gerçekçinin verdiği önemi vermez. O, kendince, doğadaki yaratıcı sürecin özünü canlandırmayan değişmez biçimlere pek bağlı kalmaz. Natürant doğa, onun için, natüre doğadan daha önemlidir. (...)sanatçı, doğanın, her biçim altında gözlerinin önüne serdiği nesnelere çabuk kavrayan bir bakışla dikkatle inceler. Bakışı daha uzağa yönelir ve çevresi şimdiki zamandan geçmişe doğru daha da genişler. Ve kendisinde, doğanın sınırlı bir izlenimi yerine, doğuştan olduğu gibi, yaratmanın izlenimi-önemli olan yalnızca budur-iz bırakır. (...) O, daha da uzağa gidecektir. Toprağın sınırlarındayken, o, değişik görünüşü olan bu dünya, bir gün, başka bir görünüme girecek...”

yorumunda bulunur (2006,s.29).

Duyularıyla algıladığı dünyaya şüpheyle bakmaya başlayan sanatçı, düşünce ve duygu derinliğiyle varlığın özüne ulaşma çabası taşımaya başlar. Bunun yolunun da var olan görüngü dünyasını kopya etme edimi şeklinde olmadığını bilir. Böylece yeni gerçeklikler, yeni yorumlar ortaya çıkaran sanatçı, varlığın kendisini değil anlamını algılamaya çalışır. Bunun sonucunda sanatta köklü bir soyutlama eğilimi oluşur. Çağın bilim adamı henüz maddeyi parçalayıp atom enerjisini elde etmeden önce sanatçı objeyi parçalayıp yeni bir plastik düzen kurma çabası göstermiş ve sezginin bilimden önce geldiğini bir yerde kanıtlamıştır.

Tunalı’ya göre soyut sanat; tamamen aklın ürünüdür. Bu durumu; “Soyut sanat, yapıtı oluşturan öğelerin sanat için gerçek öğeler olmasını istemekte bunun için de, kendi gerçeğini doğa da değil yine kendi olanaklarında arama durumundadır” şeklinde açıklamıştır (Tunalı, 2002, s.129-130).

Öyle bir gerçek ki, doğadan kazanılan izlenimlerin üzerinde kurulan, soyut sanatın eylem noktası olarak nesnenin dış görünüşünü değil, onun tüm olarak insan zihninde, tininde soyutlaşan ve sanat için gerçekleşen dışavurumu ile oluşan sanat gerçeğidir.

“Sanatçının sorunu, özel bir nesneyi soyut olarak ele almak; benzer nesnelere sınıfa başvurmaksızın açıkça bir biçim örneği yapmaktır. Buna yönelik ilk adım, genellikle nesneyi, görünümünün dışında herhangi bir bakış açısından önemsizleştirmektir. Yanılsatma, kurgu gibi tüm düş unsurları bu amaca hizmet eder. Yapıtın tüm gerçekçi bağlantılarından kurtarılması ve görünümünün öylesine kendine yeterli kılınması gerekir.” (Yılmaz, 2004)

Bu bağlamda soyut sanat, sanat eserini oluşturan öğelerin doğasal özelliklerinden kurtularak özgür bir şekilde anlatımını kendi koşulları içinde ararken, soyutlama, yüzyıllar boyu doğanın egemenliğine giren insanı esaretten kurtararak

doğaya egemen kılmıştır. Soyutlama eserin oluşumunda seçilen nesnenin dış biçimlerinden uzaklaştırılarak yeni bir gerçeklik oluşturmayı amaç edinmiştir. Eser, iletişimde olmak istediği duylara formlar aracılığıyla ulaşmayı amaç edinir.

## **2.2. Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Kavramları Hakkında Tartışmalar**

1937 ile 1950’li yıllarda yazılan eleştirilerde; “kapsamı belirsiz”, “muvaffak”, “yeksenek” gibi tanımlamalar görülmüş, bu dönemde ortaya çıkan eserlerde kişisel beğeniden çok üslupsal yaklaşımlar ön plana çıkmış ve desen, renk, biçim resim eleştirisinin temel konusu sayılmıştır. Ancak soyut, konstrüktivist ve geometrik kavramları 1950’li yılların konusu olmuş, tartışmaların temel kavramları “soyut”, “mücerret”, “abstre”, “non-figüratif” olmuştur (Duben, 2007, s.215 ; Yaman 1996, s.32-33 ; Yasa Yaman, 1998, s.101).

1960’lı yıllarda gazete ve dergilerde yayınlanan eleştiri metinlerinde 27 Mayıs askeri müdahale sonrası, soyut-somut karşıtlığı önem kazanmış, 1950’li yıllarda devlet ile sanat arasındaki bağın zayıf olması sebebiyle 27 Mayıs sonrasında sanatçıların daha özgür çalıştığı vurgulanmıştır.

Rus asıllı Wassily Kandinsky’nin renk ve biçimleriyle oluşturduğu, nesnesiz sulu boya resimlerinde görülmesiyle başladığı varsayılan soyut sanat; önce Avrupa’da sonrada A.B.D.’de yaygınlaşmıştır. Bu süreçte Batı’ya sanat eğitimi için giden Türk sanatçılar İzlenimcilik akımının etkisinden uzaklaşmış, soyut sanata yönelmişlerdir. Soyut, soyutlama ve soyut resim tanımları 1940’lı yıllarda Batı sanatını eş zamanlı takip etme amacıyla olan Türk resim sanatında varlığını göstermiştir.

Çağdaş Türk sanatçılar yurtdışına çıkarak ve yurtdışından gelen sergilerin yoğunluk kazanması, yabancı yayınlara ulaşmanın kolaylaşması, soyut sanat anlayışının daha kısa zamanda benimsenmesinde önemli rol oynamıştır. Berkel’in D Grubu’na dahil olduğu dönemde ve grubun 1947 tarihli son sergisinde yer alan “Taksim Meydanı” isimli eseri düzlemler halinde yer alan biçimlerin bulunduğu bir örnek olarak gösterilmiş, dönemin soyut sanata en yakın eserlerinden biri sayılmıştır. 10. Devlet Resim Heykel Sergisi’nde Ahmet Çanakçılı Ödülü’nü alan Ferruh Başağa’nın “Aşk” isimli eseri figürlerin soyutlanmasından oluşmuştur (Turani ve Berk, 1981, (c.2), s.140).

Figüratif anlatım biçimini temel alarak çağdaş Türk resminde soyutlama örnekleri 1950’li yıllarda yaygınlaşmış fakat Avrupa’da yaşayan çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde soyutlama örnekleri daha önceki yıllarda yerini almıştır. Bazı kaynaklara göre Paris’te yaşayan Nejat Melih Devrim’in 1947 yılında soyut ve soyutlama yerini almıştır. Bu konu hakkında sanatçının Paris’te bulunan atölyesini ziyaret eden koleksiyoner ve galerici Yahşi Baraz; “Burada değerli sanatçımız Nejat Melih Devrim’in 1947 yılında Fransa’da yapmış olduğu ilk Türk soyut resminin yaratıcısı olarak dünya soyutundaki ayrıcalığını vurgulamak isterim” açıklamasıyla konuya netlik kazandırmıştır (1998, s.8).

Çağdaş Türk sanatçıları ve eleştirmenler tarafından 1940’lı yılların sonuna doğru tartışılan konu olan “soyut sanat” 1950’li yıllarda sanatçıların eserlerinde varlık göstermeye başlamıştır. bazı eleştirmenler geleneksel Türk el sanatlarında bulunan motiflerin soyutlamaya dahil olduğunu savunmuş, Batı’da görülen soyutlamanın Anadolu’da uzun yıllardır var olduğunu savunmuşlardır.

Çağdaş Türk sanatçıların soyut ve soyutlama kavramlarını anlama girişimlerini Sabahattin Eyüboğlu resim sanatını düşüncelerin nakşedilmesi olarak yorumlamanın daha doğru olacağını söylemiş ve Batı sanatını benimseyen çağdaş Türk sanatçıların akademik anlayıştan ve doğa kopyacılığından uzaklaşmaya başlayıp, Batı’da yaşanan avangard akımların çağdaş Türk sanatında yer almaması sebebiyle Batı’dan gelen soyut anlayışı irdelemeden kabul ettiğini belirtmiştir (1949, s.12).

Soyut sanatın çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde görülmeye başladığı dönemde kaligrafik soyutlamayı tercih eden sanatçı Abidin Elderoğlu “*Picasso ve Soyut Sanata Dair*” başlıklı yazısında hat sanatındaki soyutlamalar ile Picasso’nun geometrik anlatımlarını kıyaslamış, soyut sanatın üretimindeki en önemli öğenin zeka olduğunu belirtmiş, sanatçının duygularının ve bilinçaltının doğa ile olan bağına vurgulamıştır. Elderoğlu bu yazısında, hattatları da soyut sanat üreticileri olarak yorumlamıştır (1947, s.26-33)

Gazete, dergi, kitap ve süreli yayınlarda soyut, soyutlama ve soyut sanat kavramlarını içeren yazıların 1940’lı yılların sonuna doğru varlık gösterdiğinden söz etmiştik. Bu yazılarda soyut sanatı destekleyen yazar, sanat tarihçi, eleştirmen sanatçıları olsa da tam zıttı düşünceyi savunanlarda olmuştur.



Felsefe ve psikoloji dallarında uzmanlığa sahip Mustafa Şekip Tunç (1886-1958) Türk resim sanatı için yeni bir anlatım biçimi olan soyut sanatı suretsiz olarak yorumlamış, yıkıcı bir dille eleştirmiştir. Tunç'un yıkıcılığına karşılık Eyüboğlu, sanatta doğadan öğeler bulunmalı mı bulunmamalı mı sorularını tartışmış, geleneksel Türk süsleme sanatlarında görülen soyutlamanın gerçek bir zeka ürünü olup olmadığını da sorgulamıştır (Eyüboğlu, 1949, s.12)

Eleştirilere maruz kalan soyut anlatım biçimi benimseyen yirmi sanatçı 1954 yılında Nisan ayında İstanbul'da bulunan Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde kara sergi düzenlemişler ve bu sergide bulunan sanatçılar "*Halkımıza Çağrı*" başlığıyla bildiri yayınlamışlardır. Bu bildiri;

Bu bildiri;

"Sizin yeni resmi yadırgayacağınız sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir türlü benzetmece olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki Karagözü, yazmayı, kilim nakışlarının türüsünü bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Sizde, sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun"

yazmaktadır (Tansuğ, 1991, s.246).

Soyut anlatım biçimini benimseyen çağdaş Türk ressamların "soyut" resme dair ilk eserlerinde figür ve nesne soyutlamaları varlığını sürdürmüş, soyut sanatın nesnesiz resim yaklaşımına tam anlamıyla uygun olmamıştır.

"Non-figüratif Münakaşası" isimli yazı yayınlayan dönemin sanat eleştirmeni Safa M. Yurdanur da çağdaş Türk ressamların resimlerinde nesne görülen gerçeklikle resmedilmemiş olsa da varlığını sürdürdüğünü, nesnelerin resimde bir araç olarak kullanıldığını ve soyut resmin tanımına uygun olarak nesnenin soyut resimde bulunmaması gerektiğinin altını çizmiştir (1951, s.15).

Sanatın ulusallığını savunan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken gibi düşünen eleştirmenlere göre ulusal sanat için geleneksel halk sanatlarına dönmeyi öne sürmüşlerdir. Ayrıca bu dönemde çağdaş Türk ressamların Osmanlı geçmişi yerine Türk geçmişini savunan eleştirmenlere karşılık, geçmişi İslam'da, Osmanlı'da ve Batı Rönesansı'nda aramanın daha doğru olduğunu savunan eleştirmenler de görülmüştür (Timur, 1971, s.73 ; Yaman, 1992, s.14-15 ; Özsezgin, 1998, s.27 ; İskender, 2002, s.1751).

Çok partili demokratik dönem yaşayan Türkiye Cumhuriyeti'nde sanatsal değişim ve yenilikler olumsuz etkilenmiş, tek partili dönemde açılan Halkevleri bu dönemde kapatılmış, 1950 öncesi sanata ve sanatçıya destek veren yönetim varken 1950 sonrası bu destek azalmış, 1950 öncesinde ulusallık ve evrensellik tartışmaları bu dönemde yerini doğu-batı sentezinin kurulması gerekliliğine bırakmıştır (Yaman, 1998, s.79-94-138)

Çağdaş Türk ressamların 1950 öncesi devlet politikasıyla şekillenen sanat hayatları yerine 1950 sonrasında Yaşar Nabi Genç'e göre "hasretini çektikleri" bu özgür sanat ortamına erişildiğini söylemiş ve "bunaltı edebiyatına ve soyuta paydos" sözleriyle açıklamıştır (1960, s.2)

Yaşar Nabi Genç ile aynı fikirde olan gazeteci ve ilerleyen dönemlerde cumhurbaşkanı olacak Bülent Ecevit sanat yazılarında sanatçıların toplumdan ayrı kaldığı dönemi bir nevi laboratuvara benzetmiş, içe dönen sanatçıların soyut eserler bu dönemde üretildiğini söylemiştir. Soyut ve somut kavramları 27 Mayıs'ın toplumda bıraktığı derin etkiler iyileştikten sonra biçimsel ve üslup araştırmaları, ulusallık – geleneksellik, evrensellik – Batılı anlayış alt başlıkları ile tartışmanın doğru olduğunu belirtmiştir (Temmuz, 1960, s.8-12).

Bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti'nin yaşadığı siyasi değişimler ve sorunlar çağdaş Türk sanatçıları da derinden etkilemiş, soyut sanatın bir sanat akımı olarak izleyiciler ve sanatçılar tarafından kabul görmesi 1960'lara kadar sürmüştür. Akademiden de soyut sanata destek artmış ve böylece sanatçıların ve izleyicilerin soyut sanata olan ilgisi artmıştır.

1960'ların başında özellikle Nurullah Berk'in yazılarının soyut sanat akımı olarak kabul görmüş, ancak soyut sanat akademik birikim ile temellendirilmediği sürece geçerlilik göstermeyeceğini savunmuştur. Berk'e göre soyut sanat Klee, Kandinsky, Delaunay ve Mondrian'ın resimlerinde simetri, geometrik düzenlemeler ve hareketin ön planda olduğu plastik öğeler ele alınmış ve resimlerde leke ön plana geçtiği zaman soyut sanat anlayışı değişim göstermiştir (1960, s.6)

“Gerçek” soyut sanat, görülen gerçeklik ile başlayarak zamanla soyut anlayışı benimsemekle üretileceğini savunan Berk'e göre; Batılı soyut dışavurumcu sanatçıları izleyen çağdaş Türk sanatçıların asamblaj, kolaj gibi farklı teknikleri kullanmadan ve avangard akımları yaşamadan soyut sanatı anlama girişiminde bulunmuşlardı (Mart, 1961, s.12)

Soyut sanatın önemli öğesinin bağımsızlık olduğunu savunan Özdemir Altan'a göre sözü geçen bağımsızlık kavramı sorumsuzluk olarak anlaşılması gerektiğini bildirmiş ve Batı'daki eğilimleri sanat piyasasını temel alarak piyasayı oluşturan kesim üzerinden eleştirmiştir.

“...boş bir tuval, jiletle yarıklar açılmış bir tuval, inşaat kalıntısı bir kereste, tesadüfen yaptığı veya onun taklidi, ilkel kavim sanatının aynen taklidi, bunları sanat diye ortaya süren aldanmış kimseler ve bu işin ticaretini yapan galeri sahipleri, yazarlar, pipolu, sakalı 4 mm. uzamış kişiler veya olgun görünüşlü zatlar. Bu bakış alayı gibi pejmürde, çürümüş tahtalı, yağlı urganlı, kokmuş kemikli, pasaklı kervanın, mum damlatarak veya karabiber ekerek yaptığı resimler çok yakında sanat çevrelerinden çekilecekti. Fakat bu işin sonu geldi” şeklinde anlatmaktadır. (Altan, 1965, s.13).

Çağdaş eğilimleri estetik öğeler ile sorgulayan Ahmet Oktay;

“Öncelikle bütün eleştirmelerde bir dokunulmazlık, bir en doğruluk ilkesi gibi öne sürülen ‘estetik kurallar’ üzerinde durmak gerekiyor. Marcel Duchamp’ın uyumdan tiksinen ‘estetigi’ ile Cezanne’ın kılı kırk yaran estetigi arasında ne gibi bir benzerlik vardı acaba? Biri ile ötekini mahkum etmeye kalktığınız anda, en önce resmin ‘kendi’ gerçeğine aykırı davranmış olursunuz. Bu çağda genel geçer bir estetikten söz etmek bana biraz çocukça geliyor. Kusura bakılmaya. Bir Rönesans ya da barok estetigini kabulüm ama bir 20. yüzyıl estetigi, hayır. İşe Coca-Cola şişelerinin karıştığı çılgınca bir arayışın adı ne zamandan beri estetik oldu” cümleleriyle anlatmaktadır (Oktay, 1966, s.8 – 10).

Soyut sanat tartışmalarına izleyicinin de eserlerde nesne arayışından olmalarının doğru bir tutum olmadığını dile getiren Kaya Özsezgin; izleyicinin sanatçıya yönelttiği “neyi ifade etmek istediniz” sorusunun ve cevabın gerekli olmadığını da eklemiştir. Özsezgin, izleyicinin resim ile bağ kurmasındaki önemli etkenin nesne değil, öz olduğunu savunmuştur (Özsezgin, Eylül 1961, s.199)

1960’lı yıllarda yazdığı yazılarıyla sanatın gündemini oluşturan ve soyut sanatı savunan Nuri İyem’e göre Batılı soyut anlayışın temelinde çağdaş sanatçıların geleneksellikten uzaklaşması olmuştur. İyem, sanatın manevi açıdan bir ihtiyaç olduğunu savunmuş, toplumsal sorunlara değinen eserlerin değer kazanacağı düşüncesine karşı çıkmıştır. Bir resmi soyut ya da somut yapan en önemli öğenin renk ve formların bir öz etrafında toplama olduğunu eklemiştir (Ocak 1963, s.23-24)

Nuri İyem Batı’da varlığını sürdüren soyut sanatın Türkiye’ye yansımaları olumlu karşılamış ve soyut resmin gerekliliğini şu sözleriyle anlatmıştır;

“Bence sakıncalı olan bir davranış değil bu. Tersine kapalı ekonomiye benzeyen bir bölgesel, ya da milli resim amacı gütmek sakıncalıdır diledikleri kadar nargile içen, ya da köylü, merkep ve kilim motifleri ile resimlerini bezesinler, onlar ne bölgesel ne de milli değillerdir... Nurullah Berk beni ve benim çevremde gelişiyor sandığı akademi dışındaki soyutçuları, soysuzlaşmış sanat yapmakla suçladı... Oysa ki ben geleneksel kurallardan arınmış, bağımsız ve nesnel bir leke düzenine varma uğruna tam 10 yıl harcadım” (İyem, Nisan 1963, s.4 – 6).

1960’lı yılların sonuna doğru sanat eleştirmenleri ve sanatçıların tartışma konularının ana kavramları ulusallık ve evrensellik olmuştur. “Plastik Sanatların Bugünkü Durumu” ve “Resimde Anadolu” isimli makalelerinde Meksika’yı örnek gösteren Nurullah Berk’e göre birlikteliğin simgelendiği ulusal olmayı başaran sanat anlayışına sahip olunması gerektiğini söylemiştir. Yerli akımları benimseyen sanatçıların süsleyici ve illüstrasyona benzer bir karaktere sahip olduğunu söylemiş, resimlerde kullanılan Anadolu köyleri ve halkı yalnızca dekoratif bir eleman olarak ele alınmıştır. Ayrıca Berk’e göre; evrensel sanat anlayışını benimseyen sanatçıların dünyanın bir çok yerinde görülen soyut anlatım biçiminin bir moda olarak kabul etmiş ve eserlerine taşımıştır (Berk, 15 Haziran 1960, s.14 ; Berk, Şubat 1961, s.7)

Berk'in Meksika örneğini Nuri İyem; değişim ve gelişim gösteren anlayışların, bölgelerle kısıtlanmış olduğunu, sanatçı tercih ederse tüm dünyada görülen anlayışı umursamayarak eser üretebileceğini ve bu etki altında ortaya çıkan anlatım biçimleri öncü değil ardçı bir yaklaşım olacağını belirtmiştir (Nisan, 1963, s.5)

Nuri İyem ve Nurullah Berk ile yakın anlayışı benimseyen yazar, eleştirmen ve şair İlhan Geçer; sosyal öğeler taşıyan sanat yaklaşımını eleştirmiş, sanatın baskı altında üretiminin saygı oluşturmayacağını, sanatçı üzerinde korku duygusuna sebep olacağını savunmuştur (1964, s.11) İlhan Geçer'in bu yaklaşımına karşılık yazar, eleştirmen ve edebiyatçı Mehmet Çınarlı ise sosyal amaç ve sosyal öğeler içeren eserlere karşı duracak daha güçlü eserler yapılması gerektiğini belirtmiştir (Mayıs, 1964, s.9-10)

Ulusallık ve evrensellik tartışmalarının süregeldiği bu dönemde sanatçı Devrim Erbil; tartışmanın ana kavramı olan ulusallığın insancıl karakter taşıması ile kavramda anlam değişikliği yaşandığını ve plastik sanatlarda ulusal kavramı yerine evrensellik kavramının ön planda olmasını desteklemiştir (1964, s.11)

Sanat hayatında kişisel yaklaşımlarda görülen farklılıklar ve eleştirilerin her dönemde görüldüğünün altını çizen Kaya Özsezgin ise; çağdaş sanatta kişiselliğin ulusal yaklaşımı engellediğini söylerken, sanatın amacı ile karşı karşıya kalan ulusallık kavramını da tam anlamıyla oluşturulamadığını söylemiştir (Özsezgin, Şubat 1965, s.20-21 ; Özsezgin, Ocak 1966, s.15).

Ulusallık ve evrensellik kavramlarına yönelik tartışmaların sürdüğü dönemde Burhan Belge'ye göre ülkenin toprağını, insanını, renklerini, yaşam şeklini, folklorunu içeren eserlerin daha anlaşılabilir olmuş ve bu eserlerin izleyici tarafından daha çok sevileceğini söylemiştir (1937, Akt. Özsezgin, 1982, (c.3), s.26)

Siyasetçi ve eleştirmen Suut Kemal Yetkin Batı öykünmeciliğini “nefse itimatsızlık” olarak anlatmış, ifade biçimi ne olursa olsun bir sanat eserinde bulunduğu toplumun ruhunu yansıtan eserler olması gerektiğini söylemiştir. Ayrıca sanatçılar eser oluşumlarında Batı'nın tekniğinden yararlanmalı, öz kültürümüzde yer alan öğeleri buldurmak zorunda olduğunu savunmuştur (1939, Akt. Özsezgin, 1982, (c.3), s.27)

Devrim Erbil Batılı eleştirmenlerin çağdaş Türk resmini formal yorumlamalarını eleştirilmiş, eserlerin özüne inildiğinde biçimlerin toplumsal duyarlılık içerdiğini dile getirmiştir. Sanatçıların eserlerinde toplumsal sorunlar konu edildiği sürece ulusal resim yapmış oluyor ve kaynaklarını mutlaka öz kültürden almış olduğunu belirtmiştir. Erbil'e göre Türk resminde yeni yaklaşımlar görmek isteyen çağdaş Türk sanatçılar eserlerin özüne inmemiş olmasına rağmen bu tartışmalar çağdaş Türk resim sanatının şekillenmesi adına önemli adımlar olduğunu dile getirmiştir (1964, s.12).

Batılı eleştirmenlerin çağdaş Türk resminde Doğu öğeleri aramasını oryantalist yaklaşıma bağdaştıran Ercüment Kalmık, Türk sanatının Batı'ya yönelik tanıtımlarında kültür politikasını sorgulamıştır.

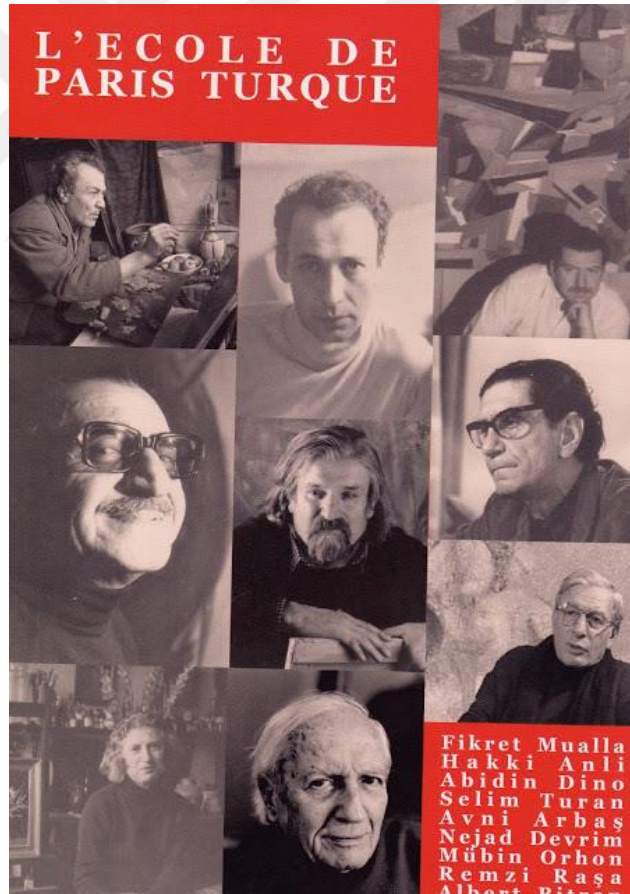
“Evet, Türk resminde egzotik bir doğu stili görmek isteği, bizi fesli, palalı, kuşaklı görmek isteyen orta ve aşağı tabakadan Avrupalıda eski bir alışkanlıktır...asıl önemli olan bizim ısrarla kendimizi onlara bu yönümüzle tanıtmak isteğimizdir...biz çağdaş yaratıcı uğraşlarımızı hep şüphe ile karşıladık. Ortaya sürececek bir sanatımız yokmuşçasına hatırımıza hep geçmişin işleri geldi, yazmalar, oymalar, kakmalar vesaire. Bundan birkaç sene evvel Brüksel'de açılan uluslararası fuara sedef kakmalı hamam nalınları ve şiş kebabı ile katıldık. Oysa fuarın kapısında koskoca bir atom sembolü dikilmişti...”(Kalmık, 1963, s.18).

Arkitekt dergisinde “Türk Resminin Ulusal Niteliği” isimli yazısında Batı basınında yer alan eleştirileri temel alan Devrim Erbil, Türk sanatında batılılaşmayı anlatırken yerel, geleneksel temalarının kullanımını ele almış, gelenekselden uzaklaşmanın Paris'e eğitime giden kuşak ile başladığını belirtmiştir.

“Ulaşılan evrensel dil yerine çok daha özgün, ulusal bir anlatım diline ulaşma” denemelerine Osman Hamdi, Hüseyin Zekai ve Şevket Dağ gibi isimleri örnek gösteren Erbil, “halk sanatının kaynaklarına, nakışlara, minyatüre ve folkloraya yönelenlerin bir sonuca varamadığını, İstiklal savaşı ve devrimlerle ilgili eserlerin de ulusal resim olamadığını” vurgulamaktadır. Öte yandan sanatçıya göre toplumsal ve ekonomik kurumlarında batı düşüncesinin temelleri iyice yerleşmeyen Türkiye'nin batıya yönelme çabası onu “doğulu ülkelerin en batısı” olmaktan öteye götürememiştir (Erbil, 1964, s.11).

### 2.3. Batılı Eleştirmenlerin Gözünden Çağdaş Türk Resmi ve Soyut Sanat

Tüm dünyada siyasi ve ekonomik değişimlerin yaşadığı 1960'lı yıllar kültürel farklılıkların ortaya atıldığı bir dönem olarak ele alınmıştır. Türk siyaset tarihinde dönüm noktalarından biri sayılan Milli Birlik Komitesi tarafından gerçekleştirilen 27 Mayıs 1960'ta yaşanan Askeri Müdahale ve 1961'de yaşanan anayasa değişimi siyasi ve ekonomik hayatı derinden etkilemiş bu olumsuzluklar sanata da yansımıştır. Yeni anayasa ile değişen haklar, siyasi partilerin kurulmasıyla toplumsal yaklaşımları ve siyaset düşünceleri farklı olan birliklerin bir arada siyaset yapabilmelerine, basın yayın olanaklarının gelişimini gerçekleştirmiştir. Tüm bunlar yaşanırken Tanzimat ile başlayan ve süregelen ulusallık ve evrensellik tartışmaları biçim değiştirmiş, dönemin siyasetine göre şekillenmiş, Batı ile Türkiye arasında olan bağlar süreli yayınlarda yer bulmuştur.



**Resim 3:** “Çağdaş Türk Resmi Sergisi” Afiş<sup>3</sup>

<sup>3</sup> <http://utkuvarlik.blogspot.com.tr/2013/06/cagdas-turk-sanati-avrupa-da-2.html> Erişim Tarihi 1.007.2016

Bu bölümde 1963 ve 1964’de Avrupa’da 5 farklı şehirde sanatseverlerle buluşan “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”ne dair literatür taraması yapılarak, çağdaş Türk resminin Batı ile olan etkileşimi, ne kadar taklit içerdiği, yerel öğeler mi, ulusallık değeri olan resimler mi sorularının yanıtları biçim ve içerik bağlamında tartışılmıştır.

1963 yılında çağdaş Türk sanatçıların eserlerini Avrupa ile buluşturma amacı taşıyan 1964’e kadar Brüksel, Paris, Viyana, Berlin ve Roma’yı gezen “Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi” çağdaş Türk sanatçıların sanat anlayışlarını göstermesi ve ulusallık yerellik tartışmalarına getirilen yeni yaklaşımlarıyla dönemin önemli etkinliği sayılmıştır. Dışişleri Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı’nın birlikteliğiyle gerçekleştirilen bu sergi yurtdışı ve yurtiçi basınında büyük yer edinmiş, gazete ve dergilerde sergi hakkında görüşler görülmüştür (Gürdaş, 2014, s.178)

Düzenlenen serginin jüri üyeliği için Fransa’dan Jacques Lassaigne davet edilmiş, 3 gün süren yoğun eleme sonucunda Nurullah Berk’in deyimiyle “çağdaş sanatımızın önderleri, devamcıları ve son kuşak temsilcileri”nin 102 tuval,14 gravür, 12 heykel sergiye dahil edilmiştir. Seçilen bu eserler, çağdaş Türk sanatının 1933’den 1960’lara kadar olan değişimlerin göstergesi olarak kabul edilmiştir (Anonim, 1963 ; Berk, 15 Ocak 1964, s.5 ; Berk Temmuz 1964 s.13 ; Antmen 2005, s. 57-59)

Sergi ilk olarak Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı’nda 20 Eylül 1963’de açılmış, Nurullah Berk’in “hoş bir sürpriz etkisi yarattı” ifadesine karşılık Batılı eleştirilenler ise “imzalar Türk, resimler Avrupalı” yorumunda bulunmuş, “resimlerde Türk kültürüne ait öğe” bulunmadığına dair eleştiriler almıştır (Berk, 15 Ocak 1964, s.5 ; Kalmık, Kasım 1963, s.18).

“Bu sergiyi gezen izleyiciler çağdaş Türk sanatçılarda aynı noktaya dikkat çekerek, sanatın başkenti olarak anılan Paris’in, çağdaş Türk sanatçıları biçim ve teknik yönünden büyük derecede etkilendiğini dile getirmiştir (Anonim, Nisan 1964, s.27 ; Anonim, 3 Mayıs 1964, s.6 ; Akt. Gürdaş, 2014).

Şehir değiştiren bu sergi 14 Ocak 1964’te Paris’e gittiğinde benzer eleştiriler almaya devam etmiş, Batılı eleştirilenler “Paris Ekolü”nün çağdaş Türk sanatçılarının eserlerindeki yoğun etkiyi anlatan yazılar yayınlamışlardır.



Les Letteres Françaises dergisinin 28-29 Ocak 1964 yılında M.T. Maugis'in kaleme aldığı yazısında yerel öğelerin hakim olduğu eserler heyecanla karşılanırken, sergide yer alan çağdaş Türk sanatçıların bir çoğunun Paris'te eğitim aldığı André Lhote atölyesinin büyük etkisi altında kaldıklarını dile getirmiştir. Sergide yer alan çağdaş Türk sanatçılar Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu'nu kuruluşunda yer alan sanatçıların olduğunu ve Paris ekolünün yoğun etkisinde kaldığını anlatmıştır (Anonim, Şubat 1964, s.6 ; Berk, 1 Mayıs 1964, s.9)

“Kabeleri Paris” başlıklı Die Welt gazetesinde yayınlanmış olan makalede çağdaş Türk sanatçıların Paris'in etkisinden kurtulamamasını üzülmeleri gereken bir durum olarak yorumlamıştır. Çağdaşlaşma açısından bir sanat kimliği bulunmayan ülkenin sanatçıları için çağdaş sorunları eserlerine yansıtmayı imkansız olarak anlatılmıştır. Sanatçılar öz kültürlerinin yoğunluğuna rağmen anlatım biçimini Avrupa'dan almalarını, tüm dünyada kabul gören anlatım biçimini kendi ülkelerinde de tanıtmaya amacı olarak yorumlanmıştır. Ancak bu kültürel etkileşimden gurur duymamanın gerekliliği tartışılması gerektiğinin altı çizilmiştir (Anonim, 3 Mayıs 1964, s.6)

Tüm bu eleştiriler çağdaş Türk sanat ortamında büyük etki yaratmış, dönemin sanatçıları ve eleştirmenleri basında yer alan eleştiriler temel alınarak Batı'nın çağdaş Türk resminden ne beklediğine dair ve çağdaş Türk sanatının ulusal değer taşıyıp taşımadığı konusunda derin tartışmalar başlamıştır.

“Modern Türk sanatının başlangıcı, şekli ve resmi idi. 1868'de bir müze, 1874'te bir müze okulu, 1881'de Güzel Sanatlar Okulu açıldı. Modern bir gözlemcinin deyişiyle: 'Okul, sıkıca –maalesef- bütün Güzel Sanatlar Okulları'nda ortak olan mutad Batılı akademik kurallara dayanıyordu: bu okul, süsleme sanatının, rengin, kalıbın, çizginin ve arabeskin Türk geleneklerini bilmezlikten geldi, Avrupalı ve yabancı temsili ve akademik sanata döndü.' Bu çerçevede içinde yetenekli bir çalışma yapıldı ve 20. yüzyılda daha büyük bir gelişmeye yol açıldı. Bunun çoğu, hala Türk resimden çok Paris resmi idi ve ancak çok yakın zamanlarda Türk ressamı kendilerine özgü otantik bir deyimleşme yollarını duymaya başladılar” (Lewis, 1984: 435–436).

“Çağdaş Türk Resmi ve Heykel Sergisi” sanatçıların anlatım biçimlerini ve eserlerinin temellendirilmesinde önemli yere sahip olmuştur. Bu sergiden sonra sanatçılarda “Türk gibi olma” düşüncesi oluşmasına rağmen Batı'yı geriden de olsa takip etmeye devam etmişlerdir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT GEOMETRİK YAKLAŞIMLAR

#### 3.1. Çağdaş Türk Ressamların Soyut Geometrik Yaklaşımları

Çağdaş Türk sanatçıların Batı'yı takip ettiği süreçte benimsedikleri soyut geometrik resim anlayışında geleneksel Türk el sanatlarında görülen formal geometrik anlayış önemli rol oynamıştır. Ancak geleneksel Türk sanatında yer alan formların fikir ve estetik açıdan çağdaş Türk sanatçılar tarafından içselleştirilememiş, Batı'yı örnek almaya devam etmişlerdir. Soyut sanat Çağdaş Türk sanatçılar tarafından soyut geometrik anlatım ile başlaması geleneksel Türk motiflerinden dolayı kolay kavranabildiği savunulmuştur. 1950 sonrasında tam anlamıyla soyut geometrik anlatım biçimi çağdaş Türk resim sanatında yerini almıştır.

Halil Akdeniz'e göre; geometrik soyut resim, geleneksel Türk sanatları ile formal açıdan bağlantı kurulması sonucunda araştırmalar öncelikle bu yönde başlamış ve bunun sebebi olarak Türk resminin geleneksel motiflerden hareket edilerek yaratılacağı düşüncesi sanatçıların soyut geometriye yönelimini arttırmıştır (Kasım, 2014, s.27).

1930'lu yıllarda D Grubu sanatçılarda ağırlıklı olarak görülen kübist yaklaşıma dair soyutlamalar 1950'li yıllarda Batı'da görülen soyut geometri ile harmanlanmış, 1952 yılında Maya Sanat Galerisi'nde soyut geometrik eserleriyle Türkiye'de ilk sergiyi Ferruh Başağa açmıştır. Bu sergide Ferruh Başağa'nın taşist yaklaşımla ürettiği eserleri de yer almıştır. Başağa'dan sonra Hakkı Anlı (1906-1992) Paris'te soyut geometrik eserlerle yergi açmış, 1953 yılında Adnan Çoker ile Lütfü Günay'ın birlikte açmış olduğu "Sergi Öncesi" isimli sergi ve hemen ardından Cemal Bingöl'ün kolaj tekniğinden beslenerek ürettiği eserleriyle açtığı sergi Türkiye'nin ilk soyut geometrik sergileri sayılmıştır.

Bu bölümde nesnenin bulunmadığı, yalnızca geometrik formların bulunduğu sanat anlayışını benimseyen çağdaş Türk sanatçılardan; Hamit Görele (1900-1980), Refik Epikman (1902-1974), Şemsi Arel (1906-1982), Sabri Berkel (1907-1993), Cemal Bingöl (1912-1993), Ferruh Başağa (1914-2010), Mübin Orhon (1924-1981), Adnan Çoker (1927- ), Bekir Sami Çimen (1940- ), Halil Akdeniz (1944- ), İsmail Ateş (1960- )'in sanat anlayışları ve soyut geometriyi kavrayış biçimi irdelenmiştir.

### **3.1.1. Hamit Görele (1900-1980) – Görele**

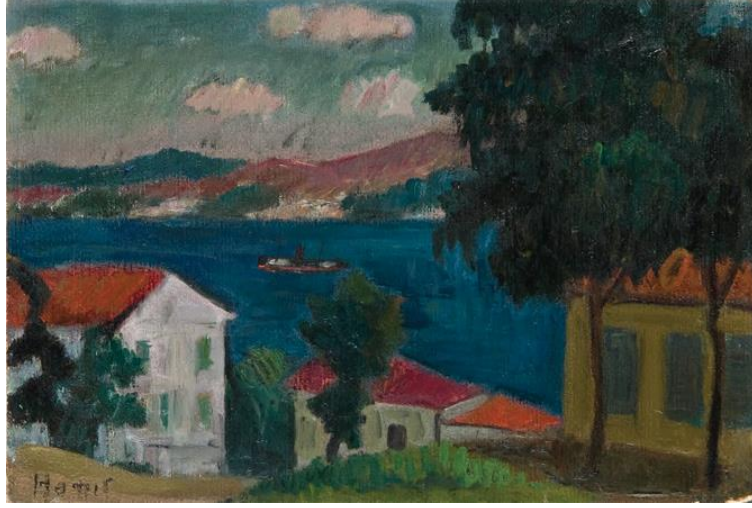
Mühendis Mekteb-i Alisi'nde eğitime başlayan sanatçı eğitimini yarıda bırakarak askerlik görevini yapmaya gitmiş, döndükten sonra öğretmenlik yapmıştır. Bu dönemde (1924) Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimi almaya karar vermiş ve 1914 Kuşağı kurucu sanatçılarından olan İbrahim Çallı ile Hikmet Onat atölyesinden mezun olmuştur (Eroğlu, 1999, s.14 ; Uğurlu, 1995, s.4)

Bugünkü adıyla Milli Eğitim Vakfı'nın düzenlediği Avrupa'da sanat eğitimi sınavını kazanarak sanat eğitimini tamamlamak üzere Paris'e giderek, André Lhote atölyesinde eğitim almıştır. 1930 yılında Paris'te Galerie Moderne'de düzenlenen bir karma sergide Picasso, Matisse, Lhote ve Bonnard'ın eserleri ile Görele'ye ait "Odalık" ve "Firavunun Eşi" isimli eserleri sergilenmiştir (Berk ve Turani, 1981, s.128 ; Uğurlu, 1995, s.4 ; Eroğlu, 1996, s.14).

Paris'teki eğitiminden 1933 yılında dönen Görele Türkiye'de de bir çok sanatsal etkinlikte yer almış ancak bazı kaynaklara göre Görele bir sanatçı grubuna dahil olmamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin sergilerinde yer almış hatta bir dönem birliğin başkanlığını yaptığına dair kaynaklara da rastlanmıştır (Eroğlu, 1996, s.14 ; Uğurlu, 1995, s.4)

Sanatsal ifade biçimi arayışında olan sanatçının ilk dönem eserlerinde kent manzaralı yer almış (İstanbul, Heybeliada, Kurtuluş, Ayazpaşa ve devlet desteği ile gitmiş olduğu yurt gezilerinde Çankırı), portre, figür ve figür ile beraber denge arayışının görüldüğü geometrik soyutlamalar yer edinmiştir. Sanatçının sanatsal anlatım biçimleri 1928-1935, 1935-1940 ve 1950 sonrası olarak 3 dönemde incelenebilir (Eroğlu, 1996, s.14-15 ; Berk ve Turani, 1981, s.175-176).

Sanatçının sanatsal algının oluştuğu 1920'li yılların sonunda dışavurumcu tavır ile ürettiği "Köprü" isimli eserinde konstrüktivist bir anlayışla mekan yer almıştır. Yine aynı dönemde sanatçının ele aldığı konulardan biri de nü'ler olmuştur. Canlı modelden çalıştığı bu resimlerinde Matisse etkisi hissedilmesiyle beraber, figür mekan ilişkisi, mekanın figüre göre tasarlandığı eserler olmuştur.



**Resim 4:** Hamit Görele “Boğaziçi” 36x54 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1930’lar<sup>4</sup>

Sanatçının 1935-1945 yıllarındaki eserlerinde form boya ile eriten bir öge olarak kullanılmış, dışavurumcu bir tavır tercih edilmiştir. 1940-1955 yılları arasındaki eserlerinde ise sanatçının yaşadığı İstanbul’un Kurtuluş semti ana konu olmuştur. Bu eserlerde de Cezanné’nın doğayı yorumlama biçimi olan ışık-gölge kullanımını önemsenmemiş, geometrik formlarla doğayı “yeniden” yaratma amacı güdülmüştür. Bu dönemdeki eserleri sanatçının ilerleyen dönemlerde kullanacağı soyut, ve soyutlamaların ilk örnekleri sayılmıştır.



**Resim 5:** Hamit Görele “Nü” 44x70 cm Duralit Üzeri Yağlıboya 1935<sup>5</sup>

<sup>4</sup> <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=3&ArtId=87> Erişim Tarihi: 12.09.2016

<sup>5</sup> <https://www.artamonline.com/252-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/10375-hamit-gorele-1894-1981-nu> Erişim Tarihi: 14.09.2016

Görelle 1955 yılından vefatına kadar olan eser üretimlerinde bir çok anlatım biçiminden etkilenmesine karşılık son dönemdeki eserlerinde soyut geometrik anlayış büyük yer edinmiştir. Soyut geometrik eserlerinde öne çıkan özellik formlarda kalın konturlar ve renk ile oluşturduğu espastır. Fransa'da bulunduğu dönemde oluşan sanat anlayışını ve değişimini 1967 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde açmış olduğu sergide şöyle anlatmıştır;

“Klasik sanat anlayışına karşı ilk isyan bayrağını açan, arabasından tabancasını havaya sıkı sıkı ‘Picasso geliyor!’ diye naralar atarak Paris’e giren İspanyol delikanlısı oldu. Büyük zeka Matisse’in modern çabası bile Picasso’nun ortaya attığı kübizm yanında hiç kalır. Doğayı yıkıp, yeni ölçüler, yeni orantılar ve yeni renklerle yepyeni bir dünya kurmak isteyen Chagall’lar, Dufy’ler ve Matisse’ler de doğanın baskısından kurtaramamışlardı kendilerini. Her doğa parçasının güzel olmadığını doğa aşıkları da bilir. Doğa güzelliği bile, renklerin oyunu ve düzeni oranında güzeldir. Mavi, gök ve deniz olduğu için değil, deniz ve gök mavi, olduğu için güzeldir. Yeşil, ağaç olduğu için değil, ağaç, yeşil olduğu için güzel. Bulut da öyle, dağ da, kır da... Madem ki mavi, güzel olmak için ne gök, ne deniz olmaya ve yeşil de güzel olmak için ağaç olmaya ihtiyacı yoksa, mademki gök gök olduğu için değil de beyaz olduğu için güzelse, aydınları mı doğa doğa diye direnmelerine ne denir? Bir ağacı maviye boyasanız, kıyamet kopar, ‘mavi ağaç olur mu?’ diye. Paris’e Matisse ve Bonnard sevgisiyle gitmişim ama, üç buçuk yıl sonra Picasso ve Braque hayranlığıyla döndüm” (Görelle, 1967)



**Resim 6:** Hamit Görelle “Geometrik Portre” 70x50cm Karton Üzeri Yağlıboya 1965-1970’ler<sup>6</sup>

<sup>6</sup> <https://www.artamonline.com/276-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/4818-hamit-gorele-1894-1981-geometrik-portre> Erişim Tarihi: 14.09.2016

### 3.1.2. Refik Epikman (1902-1974) – İstanbul

Sanay-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı atölyesinde eğitim alan sanatçı Maarif Vekaleti (Milli Eğitim Bakanlığı)'nın düzenlediği Avrupa'ya sanat eğitimi almaları amacıyla öğrenci gönderme yarışmasında (1924) birinci olan Epikman Paris'e giderek Paul Albert Laurens atölyesinde eğitim almıştır. Türkiye'de bulunduğu dönemde doğa resimleri üreten sanatçı Avrupa'da olduğu dönemde ise Avrupa'nın kültür ve sanat etkinliklerine yönelerek Batılı anlayışta eserler üretmiştir (Giray, 1997, s.52).

Avrupa'daki eğitiminden 1928 yılında dönen Epikman Mahmut Cuda ve Cevat Dereli ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yerini almıştır. Müstakiller'in düzenlediği sergilerde yer alan eserlerinde öne çıkan mekan ve hacim duygusu olmuştur. Özellikle "Bar" isimli eserinde nesnelere ve figürler üç boyutlu mekan algısı yaratma amacı hissedilmektedir. Peyzajlarında ise öne çıkan renk ve ışık dağılımının önemi olmuştur. Bu dönemde sanatçının "Ağaçlar" isimli eserinde mekan, hacimsellik, ışık gölge yalnızca geometrik formlardan oluşturulmuştur (Yağız, 1990, s.23)

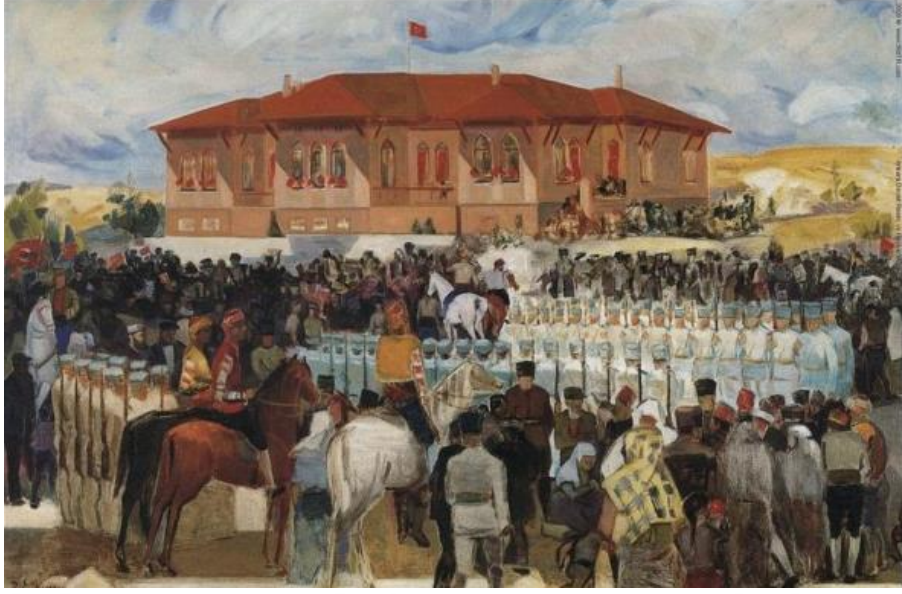


**Resim 7.** Refik Epikman “**Hipodrom**” 21x31 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1930’lar<sup>7</sup>

<sup>7</sup><http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/refik-epikman/hipodrom-Vqr5Ze7nw-x8jYQurTZXIg2>

Erişim Tarihi: 19.06.2016





**Resim 8.** Refik Epikman “**İlk Meclis**” 100x142 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, B.T. <sup>8</sup>

1950 sonrasında çağdaş Türk resim sanatı ve sanatçıları etkisi altına alan soyut yaklaşımlar Epikman’ı da derinden etkilemiş, 1960’larda üretmiş olduğu eserlerinde soyut sanatın renk ve form anlatımını benimsemiştir. Bu eserlerde öne çıkan özellik yüzeye dağılan geometrik formlar ve rengin duygusal dışavurumlara sahip olması ve serbest fırçaların kazandırdığı dinamizm olmuştur (Ağaç, 1999, s.193)

Epikman’ın soyutlama anlayışında figüratif inşaalı resimsel öğeler görülmüş, 1963 sonrasında üretmiş olduğu eserlerinde üçüncü boyutun yer aldığı geometrik formlarla anlatılan kent ve nesne soyutlamaları yer almıştır. Bu soyut eserler incelendiğinde, figüratif eserlerinde yoğunlukla kullandığı paletinden renkler (turuncu, kahverengi, yeşil) görülmüştür. Epikman’a ait soyut geometrik resimler renk ve biçimsellik bağlamında yenilik getirmemiş olsalar da sanatçının bir sanat anlayışı ve resimsel dilinin varlığından sözedilebilir (Renda ve Erol, 1979, s. 176-177)

<sup>8</sup> Güven, S., “Ankara Devlet Resim Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar” , Ankara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2010, s. 160



**Resim 9.** Refik Epikman “**Bar**” 46x55 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1928<sup>9</sup>



**Resim 10.** Refik Epikman “**Dinamik Düzen**”, 143x93 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1967<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Yurttadur, O. “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri”, Selçuk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2007, s.56

<sup>10</sup> Yurttadur, O. “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitimine Etkileri”, Selçuk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2007, s.65



### **3.1.3. Şemsi Arel (1906-1982) – İstanbul**

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İbrahim Çallı atölyesinden mezun olan Şemsi Arel 1949 yılında devlet desteğiyle Paris'e eğitime gitmiş, André Lhote atölyesinden eğitim almıştır.

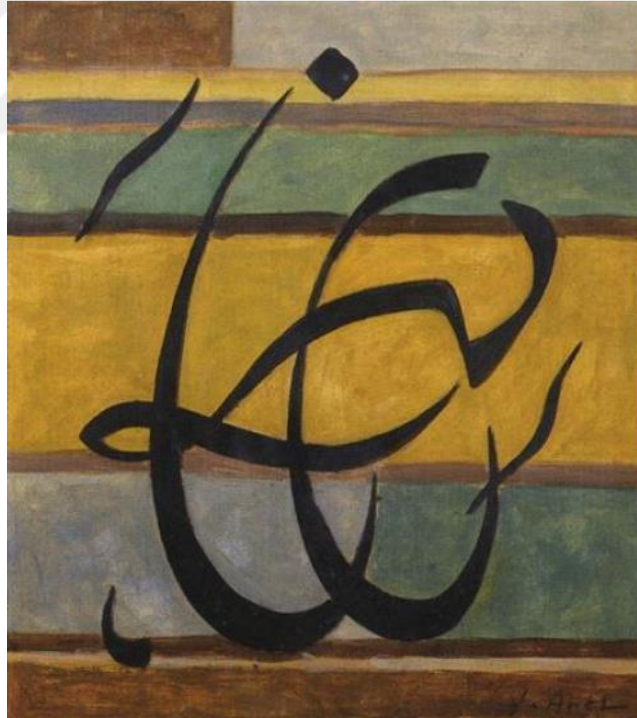
İbrahim Çallı atölyesinden mezun olan sanatçıların ortak bir özelliği olan izlenimcilik akımını tercih etmeyen sanatçı Paris'te eğitim aldığı hocası André Lhote'nin kübist ve soyutlama anlayışını tercih etmiştir. Genç Cumhuriyet'in yenilikçi sanat hareketlerinin önemli temsilcilerinden olan Arel'in ilk dönem eserlerinde kübizmin etkisiyle konstrüktivist anlayış hissedilmiştir. zaman içinde sanat anlayışı değişime uğrayan sanatçı soyut anlatım biçimine yönelmiş ve bu nedenle sanatçının eserleri bir akıma dahil olmaktan çok değişim ve gelişim gösteren bir anlatım biçiminin sonucu olarak yorumlanmıştır. Soyut anlatımlarında hat sanatından da etkilendiği, kaligrafi ile soyut geometriyi harmanladığı eserleri önem kazanmıştır (Anka Sanat, Karma II Kataloğu, 2015)

Şemsi Arel eserleri Ayla Ersoy'a göre; geometrik ve non-figüratif anlayış benimsenmiş, hat sanatını da resimlerine dahil etmiş ve üretimleri sırasında içgüsel hareket etmemiş, kompozisyonlarını yaratırken hat öğelerini dengeli bir biçimde yaratmıştır (1998, s.34).

Sanatçının eserlerinde önem kazanan diğer bir nokta ise İslam kaligrafisinden yararlanması, doğu-batı sentezini oluşturmayı amaç edinmiştir. Sanatçının üretmiş olduğu kaligrafik düzenlemelerini iki alt başlıkta toplamak mümkündür. Birinci alt başlıkta kaligrafi soyut olarak ele alınmış, anlamı net ve harf biçimselliğinden bir şey kaybetmemiş olan eserler, ikinci alt başlıkta ise harfin formal açıdan bozulmalara uğradığı ve soyut biçimlere dönüştüğü eserler görülmüştür.



**Resim 11:** Şemsi Arel “Soyut Kompozisyon” 27x30 cm Kağıt Üzeri Yağlıboya B.T<sup>11</sup>.



**Resim 12:** Şemsi Arel “Soyut Kompozisyon” 25x30 cm Kağıt Üzeri Yağlıboya B.T<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Şener, Ş. (2010), 20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne

<sup>11 11</sup> Şener, Ş. (2010), 20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne

### 3.1.4. Sabri Berkel (1907-1993)- Üsküp

Belgrat Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim alan Berkel, ardından Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena atölyesinde eğitim almıştır. Fresk ve gravür alanında eğitim alan sanatçı, Rönesans kültürünü yakından incelemiş, 1935 yılında Türkiye'ye dönerek Akademi'nin sergi alanlarında desen, yağlıboya ve Üsküp'te yaşadığı dönemde ürettiği baskı resimlerinden oluşan ilk kişisel sergisini açmıştır.

Berkel'in sanata olan ilgisinin artmasında doğduğu şehir olan Üsküp büyük yere sahip olmuştur. Berkel Üsküp'ü şu sözlerle anlatmıştır;

“Üsküp'ü bilirsiniz çok pitoresk bir yerdir. Hiç değilse benim çocukluğumda öyleydi. Dar sokaklar, Sultan Mahmut Türbesi, Yahya Paşa Camii ve Saat Kulesi... Ressamlar için çok uygun bir yer. Zaman zaman yollarda onlara rastlar, nasıl çalıştıklarını yakından gördüm... Ertesi gün aynı yerde resim yapma sırası bana gelirdi” (Tanaltay,1989, s.120).



**Resim 13:** Sabri Berkel “Peyzaj” 33x41 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1929<sup>13</sup>

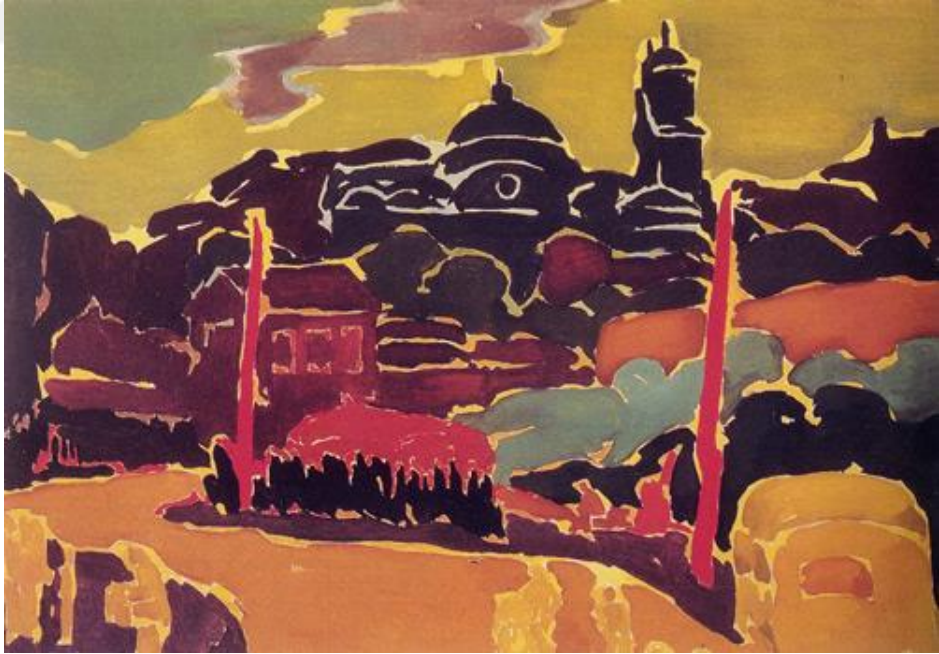
---

<sup>13</sup> Antik A.Ş. Koleksiyonu'nda  
<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/> Erişim Tarihi: 03.10.2016

İstanbul sanat piyasası ile yeni tanışan Berkel'i, 21 Aralık 1935 yılında Ulus Gazetesinde kaleme alan Arif Dino resim sanatının gelişiminde önemli rol oynayan ülkelerden biri olan İtalya'dan eğitim alan ve ülkeye dönen Berkel'den çağdaş Türk sanatının şekillenmesinde önemli adımlar beklediğine dair söylemde bulunmuştur (Tanaltay, 1989, s.123)

Nurullah Berk öncülüğünde kurulan D Grubu'nun 9. sergisinden itibaren grupta yer alan Berk'in bu dönemdeki eserlerinde Türk sanatının kültürel mirasına yönelik temaları konu edinmiş, sanatının köklerini doğu ile temellendirmiş ve 20. yüzyılın kültürel ve felsefi açıdan dönüşümünü içselleştirerek Batılı sanatçı kimliğine sahip olmuştur.

Jale Erzen'e göre Berkel, doğulu bir anlayıştan Batı'yı gözlemleyen bir sanatçı olmanın aksine, Batı'dan Türk sanatını izlemiş, Doğu estetiğinin özünü bulmayı amaç edinmiştir. Erzen Berkel'i, Aynı amaca hizmet eden Nurullah Berk, Abidin Elderoğlu ya da Adnan Çoker'e göre farklılık gösteren bir sanatçı olarak yorumlamıştır. Bunun sebebini de mimari ve resimsel açıdan en temel öge olan mekanın, hareketin ve figürün kazandırdığı devinim olarak yorumlamıştır (1988, s.52)



**Resim 14:** Sabri Berkel “Taksim Meydanı” Mukavva Üzeri Yağlı Boya 1947<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Antik A.Ş. Koleksiyonu'nda  
<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/> Erişim Tarihi: 03.10.2016



Beyoğlu'nda bulunan Filarmoni Derneği salonlarında 1945 yılında ikinci kişisel sergisini açan Berkel, kitap basımı tekniklerini öğrenmesi amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilmiştir. Paris'te bulunduğu dönemde André Lhote atölyesinde bulunan sanatçı bir çok sanatçının atölyesini gezmiş, biçimsel arayışlara yönelmiş ve ikinci Dünya Savaşı'ndan sonra tüm dünyada etkinlik kazanan soyut sanatın Türkiye'deki önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir. "Taksim Meydanı" isimli eseri ile D Grubu'nun son sergisine katılmış ve bu eser sanatçının soyut sanata ilk adımı olarak kabul edilmiştir.



**Resim 15:** Sabri Berkel "Simitçi" 163x92 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1955<sup>15</sup>

<sup>15</sup> <http://www.aplusyasam.com/sanat/sergi/153-sabri-berkel-turk-resim-sanati> Erişim Tarihi: 03.10.2016

Berkel'in 1940'lı yıllarda üretmiş olduğu eserlerinde Cezanné etkisinin hissedildiği natürlardan sonra 1948-1949 yıllarında nesnelere Mattisse'in mekan ve natürlere yönelik parçalanmalar görülmüş, 1950'lerde bu parçalanmalar artarak soyut ve soyut geometrik öğeler görülmüştür. bu dönemde "Geometrik Arabeskler" isimli serisini üretmiş, 1955 yılında ise soyut kaligrafik düzenlemelere yönelmiştir. Berkel resmi, renk, biçim, ışık-gölge, çizgi-leke kavramları ile ele alınması gereken bir bütün olarak görmüştür. Nurullah Berk ve Adnan Turani Berkel'in eserleri için, sanatını klasik kültüre temellendirdiği için birçok sanatçıda görülen rastgele soyutlamalardan farklı örnekler yarattığını söylemişlerdir (1981, s.110)

Uluslararası düzeyde başarıları bulunan sanatçı, saf geometrik biçimler, kaligrafik formlar ve yerel motiflerden oluşturduğu lekesele düzenlemeleri ile Türk resminde soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur.



**Resim 16:** Sabri Berkel "Soyut Kompozisyon" 195x150 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1973<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Antik A.Ş. Koleksiyonu'nda  
<http://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel/> Erişim Tarihi: 03.10.2016

### 3.1.5. Cemal Bingöl (1912-1993) – Erzurum

Gazi Eğitim Fakültesi mezunu olan Bingöl'de devlet bursu ile Paris'e giden ve Lhote'den eğitim alan sanatçılarımızdandır. Bülent Ecevit'in "Bugünkü Türk Resmi" başlıklı 15 Ocak 1954 tarihli makalesinde soyut sanatı benimseyen öncü sanatçılardan biri olarak tanıtılmıştır. Non-figüratif anlatımı benimseyen Bingöl'ün ilk dönem resimlerinde kübist bir yaklaşımla figür ve mekan soyutlamaları önem taşımıştır.



**Resim 17:** Cemal Bingöl "Akademi" 70x100 cm Tuval Üzeri Yağlıboya B.T.<sup>17</sup>

Farklı anlatım biçimlerini tercih eden sanatçının 1953 yılında ürettiği eserlerinde kolaj ve statik geometrik anlayış görülmüştür. Eserlerin ortak özelliği olarak renklerin az kullanılması, planlı, matematiksel hesap gerektiren, sade, keskin ve net sınırları olan geometrik biçimler gösterilmiştir. Biçimler genellikle köşelerinden ya da mutlaka bir kenarından birbiri ile kesişmiş, üst üste binmiş gibi resmedilmiştir. Bu yönüyle Mondrian'ın soyut geometrik anlayışı ve Malevich'in süprematist anlayışı ile benzerlik göstermiştir.

Bingöl'ün eserlerinde yüzeyler renklerin sıcak-soğuk dengesi ile kurgulanmış, üst üste gelen formlar ile farklı büyüklükte yeni alanların oluşturulma amacı hissedilmiştir. Bu alanlar denge ve derinlik duygularını tetiklerken, resimlerinde bulunan en küçük alan bile eserin bütünlüğünü olumlu yönde etkilemiştir.

<sup>17</sup> [http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=3413&auction\\_id=59](http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=3413&auction_id=59) Erişim Tarihi: 18.09.2016

Berk Bingöl'ün eserleri hakkında cetvelle çizilmiş gibi keskin ve net alanlar, katı sınırlar ile birbirinden ayrılmış, birbiri ile uyumlu renk dengesi ile göze hoş gelen eserler ürettiği yorumunda bulunmuştur (Berk ve Tezer, 1973, s.84)



**Resim 18:** Cemal Bingöl “İsimsiz” 24x22 cm Kağıt Üzeri Yağlıboya 1950’li Yıllar<sup>18</sup>



**Resim 19:** Cemal Bingöl “Soyut Kompozisyon” 80x60 cm Duralit Üzeri Yağlıboya 1950’ler<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Nahit Kabakçı Koleksiyonu

<http://www.ozbilenlrmuzayede.com/muzayedeler-detay-alt.aspx?ID=1176> Erişim Tarihi: 18.09.2016

<sup>19</sup> Nahit Kabakçı Koleksiyonu

<http://www.ozbilenlrmuzayede.com/muzayedeler-detay-alt.aspx?ID=1177> Erişim Tarihi 19.09.2016



### 3.1.6. Ferruh Başağa (1914-2010) – Karagümrük

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Nazmi Ziya Güran atölyesinden mezun olan sanatçı Avrupa’da sanat eğitimi için burs almasına rağmen savaşın başlaması sebebiyle Avrupa’ya sanat eğitimine gidememiştir. Sanat eğitimine yüksek resim eğitimine Zeki Kocamemi’nin atölyesinde devam eden sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nde yer almış, 1950 yılında kurulan Ressamlar Derneği’nin kurucu sanatçılarından olmuştur.

Sanatçının erken dönem eserlerinde (1936-1947) portre, manzara, nü ve natüremortların yanı sıra balıkçıların günlük yaşam konuları da yer almıştır. Bu dönemdeki eserleri yağlıboya ve gravür tekniğiyle yapılan eserlerdir. Eserlere örnek olarak Plaj (1938), Manzara (1938), Peyzaj (1948), Nermin Başağa’nın Portresi (1940), Nü (1940) verilebilir. Bu dönemdeki eserlerinde doğayı anlatım biçiminde hocalarının (Nazmi Ziya ve Levy) yoğun etkisi görülmüştür. Yüksek eğitimini gerçekleştirdiği dönemde Zeki Kocamemi’nin ve Belling’in geometrik ve konstrüktivist anlayışını benimsediği dikkat çekmiştir.



**Resim 20:** Ferruh Başağa “Peyzaj” 65x81 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1940<sup>20</sup>

<sup>20</sup>İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu  
<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=594&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi 07.09.2016

Ferruh Başağa'nın 1945 tarihli Nermin Başağa Portresi, 1946 tarihli İkiz Portre, 1947 tarihli Sarayburnu Peyzajı'nda çizgi, leke, renk yaklaşımında farklılıklar başlarken, geometrik öğeler önem kazanmıştır. 10. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde yer alan Aşk isimli eseri figür soyutlamalarından yola çıkan ve Türk resminde ilk soyut ve soyutlama örneği olarak kabul gören örneklerden olmuştur.



**Resim 21:** Ferruh Başağa “İkiz Portre” 40x50 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1946<sup>21</sup>

Sanatçı kübizme yönelişini soyut resme geçişini ve sanatındaki esin kaynaklarını şöyle aktarmıştır:

“...Ben Avrupa'ya gidip çalışmadım. Ama 1933-34 yıllarında Cezanne'nin kitabını, -ki Türkiye'de o zaman bu kitap yoktu- Yugoslavya'da inceledim. 1945'lerde çalıştığım bazı resimler var, tamamen geometri belli oluyordu, o resimlerde. 49'da Devlet Resim Heykel Sergisine bir tane böyle resmimi gönderdim, birincilik ödülü aldı. 50'de ise tamamen soyut sanata yöneldim, non figüratif resim yaptım. 60'larda Venedik Bienaline gönderdiğim resim, beğenildi ve Floransa'daki bienale kişisel davet aldım. Daha sonra Sao Paulo Bienali'ne bir resmimi gönderdim. Ayrıca yurtdışında Amerika'da, New York'ta bazı sergilere resimlerim katıldı. Ama 1970'ten sonra tamamen geometri üzerine çalışmalarımı yönelttim. Çünkü bana göre, bu kübizm sonra, öbür çalışmalar hepsi Amerika ve Avrupa'da keşfedilmiş, yapılmıştı. Ben de Çin sanatından çok faydalandım. Bilhassa transparanlığını çok seviyorum Çin'in. Geometri'ye kendimi verdiğimde, daha ziyade tarihten faydalaniyorum, mesela, İnkalar Amerika'da, Mısır var, bizim Selçuklu sanatımız var, sonra Kâbe var, Kâbe bir küp ve bahçesi de, alanı da

<sup>21</sup> <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=594&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 09.09.2016

dikdörtgen, tam bir kübik eser. Bu nedenle onun üzerine daha ziyade üçgenlerin kesişmelerini araştırarak, kompozisyonlar oluşturuyorum. Çoğunlukla açık renk içinde çalışmalarımı sürdürüyorum, çünkü ışığın etkisi var. Akdeniz'in ışığı parlaklığı etkiliyor tabii resimlerimi..." (sanatçı ile görüşme, 07.12.2005, Aktaran: Üstünipek, 2010)



**Resim 22:** Ferruh Başağa “Soyut Kompozisyon” 100x120cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1966<sup>22</sup>

Sanatçının resimleri 1950’den 1970’e kadar olan iki farklı anlatım biçimine yönelmiştir. Birinci grupta kare formların üst üste gelmesiyle biçimsel kurgular bulunur ve bu eserler, Malevich’in “Siyah Kare” isimli eseri ile bağdaştırılabilmektedir. İkinci grupta yer alan eserler Taşizm (lekecilik)’in yansıması olarak görülmüş, bu eserlerde dokular yoğunlukla kullanılmış, soyut eserlerdir (Giray, 2003, s.90)

Ferruh Başağa’nın son döneminde ürettiği eser soyut geometrik anlatıma dahil eserlerdir. Bu eserleri soyut yelkenler olarak tanımlanırken, teknik bağlamda ince, parlak ve üst üste geçen boya kullanımı ile geometrik formların birbirinden net konturlerle oluşması ve bu formların kristalize resmedilmesinden oluşmuştur.

<sup>22</sup> <http://www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Ba%C5%9Fa%C4%9Fa> Erişim Tarihi: 08.09.2016





**Resim 23:** Ferruh Başağa “Soyut Düzlemler” 140x120cm Tuval Üzeri Yağlıboya 2003<sup>23</sup>

### ***3.1.7. Mübin Orhon (1924-1981) – İstanbul***

Mübin Orhon Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye Bölümü’nden mezun olmuş, Ankara’da bulunduğu dönemde Adnan Turani, Fahir Aksoy ve Orhan Veli ile tanışan ve bilgi alışverişinde bulunan sanatçı bir dönem İstanbul Tiyatrosu’nda da figüranlık yapmıştır. 1948 yılında Paris’e iktisat alanında doktora yapmak için gitmiş, ancak Paris’te yaşayan Türk sanatçılarla ve diğer sanatçılarla iletişim halinde olması ve Paris’te yaşanan avangard akımlar sanatçının iktisat alanında ilerleme fikrinden alıkoymuştur.

Sanatçının akademik eğitim almamasına rağmen kişisel ilerleyen sanat yaklaşımı 1949-1955 Geometrik Dönem, 1956-1960 Lekeseli (Soyutlama) Dönem, 1961-1970 Şiirsel dışavurumcu Soyutlama Dönemi, 1971-1981 Monokrom Dönem olarak dört ana başlıkta toplanmıştır (Sönmez, 2001, s.8-18)

<sup>23</sup> <http://www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Ba%C5%9Fa%C4%9Fa> Erişim Tarihi: 08.09.2016

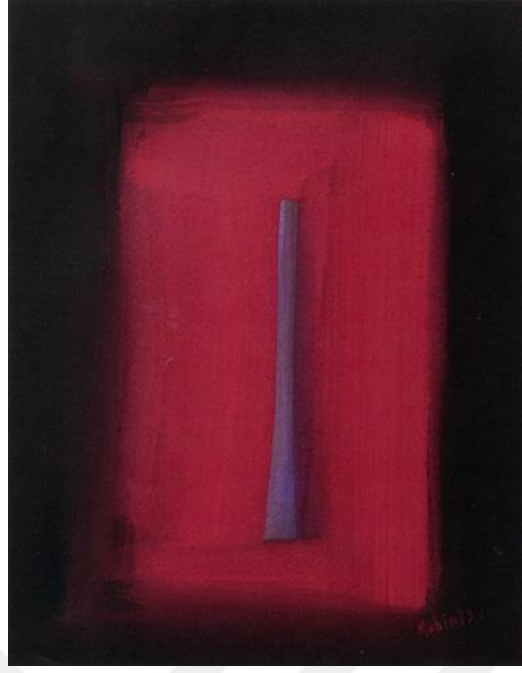
La Jeune Sculpture isimli 1954 yılında açılan sergi kataloğunda Mübin Orhon'un sanat çizgisinin gelişimi sırasında Academie de la Grande'de ders veren soyut resimleriyle tanınan Fransız sanatçı Kean Dewansne'nin soyut geometrik yaklaşımından oldukça etkilenmiştir (Sönmez, 2001, s.66-72).



**Resim 24:** Mübin Orhon “Soyut Kompozisyon” Tuval Üzeri Yağlıboya, B.T.<sup>24</sup>

Paris'te geometrik soyut anlayış ile taşist yaklaşım hakkında tartışmaların sürdüğü 1950'li yıllarda Orhon Académie de la Grand-Chaumiere'de ders almaya devam etmiştir. Selim Turan Orhon'un bu okulda desen ve peyzaj resimleri yaptığını söylemiş, ancak bir süre sonra konstrüktivist yaklaşımla soyut geometriye yönelmiştir. Salon des Realités Nouvelles'te yer alan soyut geometrik anlayış ile ürettiği eser günümüze kadar ulaşan az sayıdaki eserlerinden biri olmuştur (Turani, 1992, s.11 ; Sönmez, 2001, s.9)

<sup>24</sup> Erzen, “Soyut Sanat ve Soyut Sanatta Mübin Orhon'un Yeri” Yüksek Lisans Tezi, 2013, Yenyüzyıl Üniversitesi



**Resim 25:** Mübin Orhon “**Kırmızı**” 38x31 cm Kağıt Üzeri Suluboya, 1950’ler<sup>25</sup>

Paris’te soyut resimlerden oluşan sergiler açan sanatçı soyut geometrik anlatım yerine lirik soyut anlayışta, siyah rengin önem kazandığı eserler üretmiştir. 1960-1964 yılında ürettiği eserleri İngiliz koleksiyoner Sir Robert ve Lady Lisa Sainsbury Orhon’a ait 63 eseri satın alarak İngiltere’de tanınmış olmasına öncülük etmişlerdir.

1963 yılından sonra Orhon’un eserlerinde yapısal parçalanma yaşamış, resimlerinde boşluk-doluluk önem kazanmış, kompozisyonları değişim göstermiştir. Tuval sınırlarına sığmayan, dörtgen alanlar yapısal parçalanmaya işaret etmiş, 1964 yılında Türkiye’ye dönmüş, 1967 yılında Türkiye’deki ilk kişisel sergisini açmıştır. 1968 yılında lirik soyut anlatım biçiminden soyut geometrik anlayışa yönelmiştir.

Lirik soyut döneminde (1961-1970) ortaya çıkan eserlerde mekan ve tonal arayışların bulunması en önemli iki önemli öge olmuştur. Teknik bağlamda guaş ve akrilik boyayı sulandırıp, resim yüzeyinin üzerinden kontrollü biçimde akıtmaların olduğu eserler olarak tanımlanmıştır. 1975 yılında ortaya çıkan eserlerinde renk öne çıkmış, binalardan yayılan ışık dalgalarından yola çıkarak hazırladığı kompozisyonlar meydana getirmiştir (Sönmez, 2001, s.66-69).

<sup>25</sup> Antik A.Ş. Arşivi  
<http://www.antikalar.com/mubin-orhon/> Erişim Tarihi: 07.09.2016



**Resim 26:** Mübin Orhon “Soyut” 98x31 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1961<sup>26</sup>

Mübin Orhon geometrik soyutlama hakkındaki düşüncelerini şöyle anlatmaktadır;

“bence dinamik oluşu sonuna kadar itebilen mücerret eserler müşahhas hakikati verebilir. İnsan hayatını en yüksek zirvesine varabilecek eserler dış âlemin müşahhas eşyasında değil, fakat iç âlem ve plastik titreşmenin verdiği, hiçbir surette figüre izi bırakmayan renk-form anlaşmalarıdır. Ancak bu sayede resme varılmış olunabilir. İnsani, milletlerarası mahiyette en derin noktalarına kadar ifade edilebilecek resim lisanı mücerret lisandır. Resim ressama hastır, ferdidir” (Güçbilmez 1953, Sönmez 2001b, s.10).

---

<sup>26</sup> Antik A.Ş. Arşivi  
<http://www.antikalar.com/mubin-orhon/> Erişim Tarihi: 07.09.2016

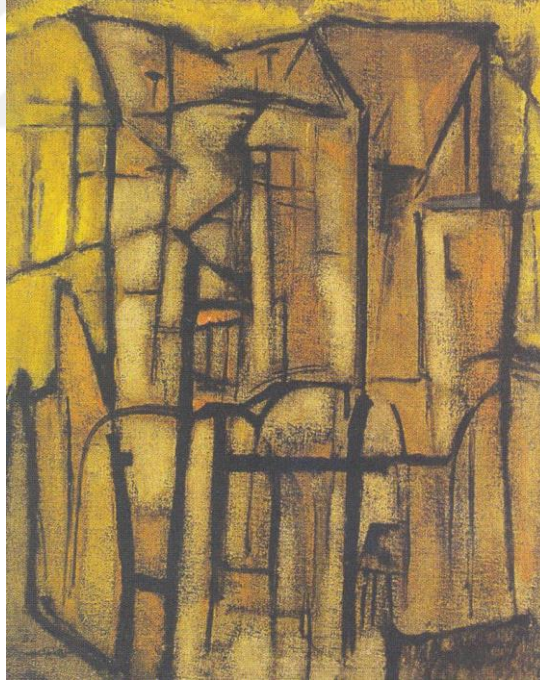


### 3.1.8. Adnan Çoker (1927- ) – İstanbul

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Zeki Kocamemi atölyesinde eğitim alan Çoker, akademi bitirdikten sonra devlet bursu ile Paris'e gitmiştir. Paris'te bulunduğu dönemde André Lhote ve Henri Goetz'in atölyesinde eğitim almıştır.

Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi Adnan Çoker ile Lütfü Günay'ın açmış olduğu 1953 yılında Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açılan "Sergi Öncesi" isimli sergi Türkiye'nin ilk soyut sanat örneklerinin bulunduğu sergi olarak kabul edilmiştir. Gazeteci ve sonrasında başbakan olan Bülent Ecevit "Sergi Öncesi" (Ek.1.) isimli yazısında "mücerret" kelimesi ile soyut sanatın Türkiye'deki varlığını göstermiştir.

1965-1968 yılları Adnan Çoker'in düşünsel resimler yaptığı dönemden sonra şematik anlayışı benimsemiş, yapı resimlerinden somut öğeler taşıyan eserler üretmiştir. 1952 yılında doğadan öğeler taşıyan soyutlamalarının en önemli eserlerinden biri "Soyut Mudanya" isimli eseri olmuştur.



**Resim 27:** Adnan Çoker "Soyut Mudanya" 49,5x41,5 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1952<sup>27</sup>

<sup>27</sup><http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=483&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> Erişim Tarihi: 08.09.2016



Lioel Venturi Adnan Çoker'in "Soyut Mudanya" isimli eserini yorumlarken; "Akademi'de açılan sergide en çok etkilendiğim eser Adnan Çoker'in "Soyut Mudanya" isimli eseri olmuştur. soyut sanata yönelen sanatçılar arasında önemli sanatçılardan biri olmuştur ve bu gelişme Türk resim sanatının biçimlenmesi açısından umut vericidir" cümlelerini kullanmıştır (Nur, 16 Eylül 1954)



**Resim 28:** Adnan Çoker "Değişim" 55x46 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1969<sup>28</sup>

1965 yılından sonra soyut anlatımdan uzaklaşan Çoker'in eserleri şematik bir anlayışa yönelmiştir. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden esinlenerek ortaya çıkardığı eserlerde biçimsel şemalar görülmüş, bu eserlerde somut mimari öğeleri soyut bir tavırla anlatılmıştır. Çoker'in eserlerinin ortak özelliği olarak espas gösterilmiş, sanatçı için resim yüzeyi espasın çözümlendiği alan olmuştur. Bu eserlerde öğeler siyah içinde havada duran biçimler olarak görülmüştür.

1964'ten bugüne Çoker eserlerinde kullanılan siyah üzerindeki renk zıt bir güç oluşturmuş, siyah zemin üzerine simetrik yarım küreler, düz çizgiler oluşturulmuştur. Biçim elemanlarını dengeleyen öğeler; renk, yüzey uyumunun simetriyle olan uyumu, aynı şekillerin tekrarı olmuştur. sanatçı gelenksel Türk pencere, kemer ve kubbeleri temel alarak soyut anlayışa uygun görsel bütünlük yaratmayı amaç edinmiştir (Ersoy, 1998, s.40)

<sup>28</sup> <http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2267> Erişim Tarihi: 08.09.2016



**Resim 29:** Adnan Çoker “Malevich’e Saygı” 150x150 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1985<sup>29</sup>

Resimlerinde siyahla yaratmak istediği mekan ve espas algısını sanatçı, “Benim siyahım dünyaya göre soyuttur, ama dünyadan çıkınca somutlaşır. Yani göreceli bir özellik kazanır. Kullandığım siyah evrenseldir ve de mutlak bir boşluktur” demiştir (Alpaslan, 1985, s.85).

Ayrıca bu konuya Çoker, 1982 yılında “*Yeni Boyut*” isimli dergide yapmış olduğu söyleşide şu şekilde açıklık getirmektedir:

“... resimlerimde ele aldığım espas kavramı vardır ki bu gelenek Öklid perspektifinden çok farklı boyutlarda ve anlayışta karşımıza çıkar. Benim espasım zihinsel olarak ancak kavranabilir bir espastır. İçinde yaşadığımız ya da bulunduğumuz mekansal ilişkilerden farklı bir boyuttadır. Buna uzamsal bir boyut denebilir. Fiziksel olanın ötesinde gibi görünüyor ama gerçekte fiziksel olanın kendisidir. Bu espas, algılamanın ötesinde kavranabilir bir şeydir. Bu espas içinde bulunan elemanların ki bunlara ben “askı biçimler” ya da “ışık elemanlar” diyorum (s.4).

Sanatçının siyahla yakaladığı uzam hissi, onun yapıtlarındaki mekanın, evrenin bilinmez bir noktasında olduğunu hissettirirken, aynı zamanda yaratılan boşluk hissi de, yer çekimsiz bir ortam etkisini ortaya çıkarmaktadır. Siyah ile yaratmak istediği espası Adnan Çoker, şu şekilde ifade etmektedir:

<sup>29</sup> <http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2267> Erişim Tarihi: 08.09.2016

“Benim kullandığım siyah bir renk, bir yüzey değil espastır. Renk kavramı dünyamızda ya da en fazla atmosfer koşullarında geçerlidir. Oysa espası atmosfer koşullarında bulamazsınız, ancak evrende bu kadar yalın ve bu kadar katıksız bir siyahlık söz konusu olabilir. Maviyi düşünün, dünyayla sınırlanmıştır. Oysa espas sınırsızlığın evrenselliğın ifadesidir. Ben siyahı renge dönüştürürsem bütün dünya görüşümü alt üst etmiş oluyorum.”

Çoker resimlerinde kullanmış olduğu siyahı dört adımda “Siyahın hazır yapılmış veri gibi kullanılması, üzerine ekenecek değerklerin tam ve vurucu görülebilmesi için siyahın karşıt bir değerk gücü vermesi, siyahın mutlak ve pasif etkisi, tam boşluk etkisi yaratması” şeklinde tanımlamıştır (Alpaslan, 1988, s.83-85)

Adnan Çoker oluşturduğu bu yeni üslubun gelişimini kendi şöyle ifade etmiştir:

“Osmanlı ve özellikle Selçuklu mimarisini ressamca incelemeye başladım. ‘Mimari Çerçeveleme- Anıtsallık’ yeni şemalar getiriyordu resmime. Yapıtlarımdaki biçimciliği geometrik biçimcilikten çok farklılığı bir çeşit ‘kalıp biçim’ olmasındandır. Yani somut obje değerkini soyut biçimlerde arıyorum. Soyut biçimlerle, somut biçim vermeyi ve varlığını duyurmayı istiyorum. Objeler olmadan obje gibi. Amacım evrensel değerklere anıtsal kaynaklarımızın arasında çağdaş yüzeyde bir senteze varmaktır. Bu değerklerden hareket ederek, sadeleştirilmiş biçim-eleman birliğine vardığımı sanıyorum ve yine sanıyorum ki ‘Anıtsal Yapı- Resim’ ilişkisi böylelikle Türk resminde ilk kez görülmektedir.”(Sabah Gazetesi, 16.03.2010)



**Resim 30:** Adnan Çoker “**Mor Kare**” 180x180 cm Tuval Üzeri Akrilik 2014<sup>30</sup>

<sup>30</sup> <http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=1828> Erişim Tarihi: 08.09.2016

### 3.1.9. Bekir Sami Çimen (1940- ) – Mersin

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim bölümünden mezun Çimen, 1969 yılında devletten aldığı burs ile Almanya Güzel Sanatlar Akademisi'ne sanat eğitimine gitmiştir. Türkiye'de de soyut anlayışı benimseyen sanatçı eğitim için gittiği Almanya'da da soyut eserler üretmeye devam etmiştir.

Berlin'de bulunduğu sürede eserlerinde matematik kurgu varlığını göstermiş, geometrik bağlamda kesişen doğrular ile kesişme noktaları önem kazanmıştır. Sanatçıya göre, zaman nesnelar arasında, mekanda, zihinlerde farklılık göstermiştir.

Uzayda hareket eden nokta iz bırakır ve dolayısıyla noktanın olduğu yerde çizgi de oluşur. Çizgiler zamanla çoğalmış olur ve bu artış ile içinden çıkılamayan kaotik bir ilişki oluşur. Bu kaotik ortamda yeni bir hareket bulunur ve resmedilir. Doğadan esinlenerek ürettiği eserleri anlatırken doğayı temel eleman olarak gördüğünü belirten sanatçı, şekillerin hayal gücünde var olduğunu ve birbirleri ile ilişkisini resmettiğini belirtmiştir (Terzioğlu, 2004, s.4)



**Resim 31:** Bekir Sami Çimen “İsimsiz” Kağıt Üzeri Akrilik 120x100 cm 1989<sup>31</sup>

Çimen, rengin öne çıktığı yalın anlatımlı resimlerinde karşıt durumları ve sorunları yan yana, karşı karşıya, iç içe işleyerek çizgi, yüzey, hacim ve renk ilişkilerini çözümlenmiş çalışmıştır. Sanatçının üretim süreçlerini 1980'ler ve 1980'ler sonrası olarak sınıflandırılabilir.

<sup>31</sup> <http://www.galerinev.com/en/sergiarsivi/detay/44> Erişim Tarihi: 12.09.2016

1980'lerin ilk döneminde canlı ve kontrast renklerin hakim olduğu dikey çizgiler yapan sanatçı, 1980'lerin sonunda yatay renk kuşaklarının bulunduğu eserler yapmıştır. Bu dönemde oluşturduğu eserlerinde belli belirsiz mekan oluşturmayı amaç edinmiş, siyah ve beyazın tonlarının bulunduğu desenler de üretmiştir. Hacimsellik 1990'ların ilk döneminde sanatçının ana ögesi olmuş, soyut doğa görüntülerini anımsatacak biçimler üretmiştir (Rona, 1997)



**Resim 32:** Bekir Sami Çimen “İsmisiz” Kağıt Üzeri Akrilik 120x105,5 cm 1990’lar<sup>32</sup>

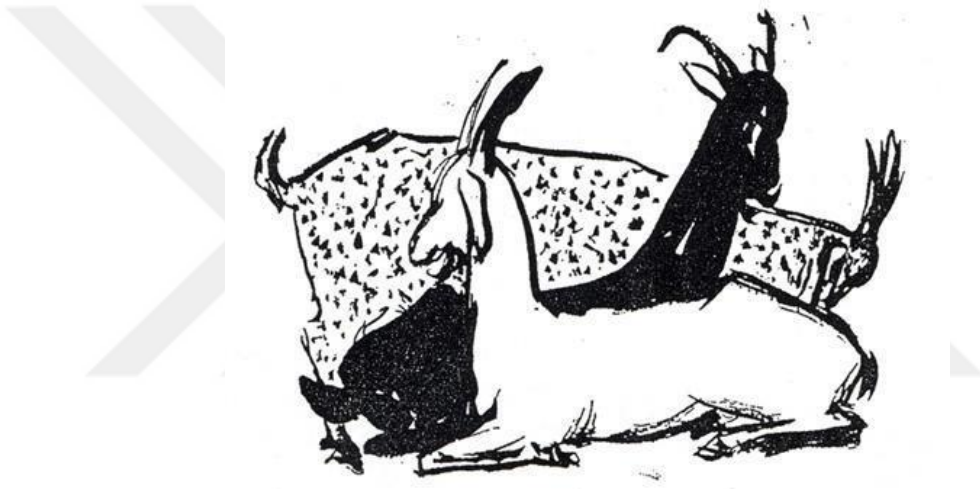
Non-figüratif yaklaşımı benimseyen sanatçının resimleri teknik bağlamda akrilik boya kullanılmış, ritmik hareket yaratma amacıyla turuncu, çimen yeşili, limon sarısı ile şiirsel etki yaratmayı amaç edinmiştir. Sanatçının soyut eserlerinde ince çizgilerin bulunmasının yanı sıra geniş renk alanları da yer almıştır.

<sup>32</sup>[https://www.google.com.tr/search?q=bekir+sami+%C3%A7imen+eserleri&espv=2&biw=1517&bih=654&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj6vqNn7jQAhWILMAKHQFMBjEQ\\_AUIBi gB&dpr=0.9#imgrc=dbJGPqwZqa83OM%3A](https://www.google.com.tr/search?q=bekir+sami+%C3%A7imen+eserleri&espv=2&biw=1517&bih=654&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj6vqNn7jQAhWILMAKHQFMBjEQ_AUIBi gB&dpr=0.9#imgrc=dbJGPqwZqa83OM%3A) Erişim Tarihi: 12.09.2016

### 3.1.10. Halil Akdeniz (1944- )- Antalya

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümü mezuniyetinin ardından devlet bursu ile Almanya Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almış, yüksek lisans ve uzmanlık eğitimini de burada tamamlamıştır. Akademisyenlik geçmişi de olan sanatçı sanatsal etkinliklerine devam etmektedir.

Halil Akdeniz'in küçük yaşlardan itibaren sanata olan ilgisi hakkında bilgilere erişilmiş, üniversite eğitiminden günümüze kadar olan eserlerinde doğadan ve canlı modelden çizimler, etütler, doğa soyutlamaları görülmüş, İzmir'de yaşadığı dönemde üretmiş olduğu soyut geometrik anlayışta İzmir Körfez Kirlenmesiyle İlgili Görsel Değerlendirmeler ve İzmir'den Görsel Notlar serileri önem taşımıştır.



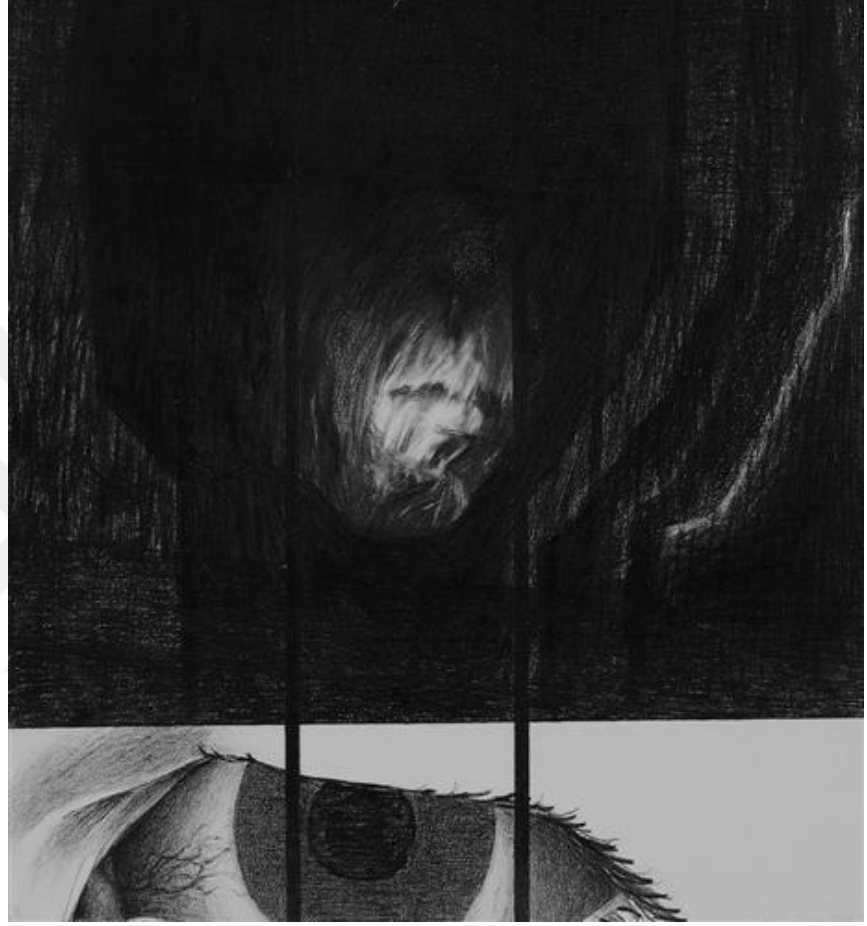
**Resim 33:** Halil Akdeniz “Keçiler” 24x30 cm Kağıt Üzeri Çini Mürekkebi 1962<sup>33</sup>

Akdeniz kendi eserlerini 1970-1978 ve 1978'den sonra olmak üzere iki ayrı evreden oluştuğunu bildirmiş, 1970-1978 yılları arasını çok yönlü deneme yılları olarak tanımlamış, zaman geçtikçe öğeler arasında ilişkiler daha sağlamlaşmış, uzay ve uzay üzerine isimlerini verdiği resimleri olduğunu da dile getirmiştir. Bu eserlerde kullanılan uzay kavramı ile bir derinlik oluşturulduğunu, fizik kurallarına dayanan alanların ve oranlarla algısal etkiler yaratmayı amaç edindiğini belirtmiştir (1987).

Sanatçı 1978 sonrası dönemini araştırma ve gözleme dayalı çevre sorunlarını konu edindiği bir dönem olarak anlatmış ve bu dönemdeki eserlerinde salt sanat eseri üretiminden önce gözlem ve araştırmalar yaptığını ve aynı zamanda dış dünyanın

<sup>33</sup> Dönemin (1962) Varlık Dergisi'nde yayınlanmıştır.  
<http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=130&lang=TR&bhpc=1&periodID=537&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 09.09.2016

gerçekliğinden beslendiğini anlatmıştır. İzmir Körfezi Kirlenmesiyle İlgili Görsel Değerlendirmeler ve İzmir'den Görsel Notlar isimli eserlerinde çizimlerin, tabelaların, simgelerin, işaretlerin yalnızca sanatsal amaçla yer aldığına altını çizmiştir. Bu eserlerde soyut-somut bağının çok yönlü göndermelere sahip olduğunun altını çizmiştir (1987).



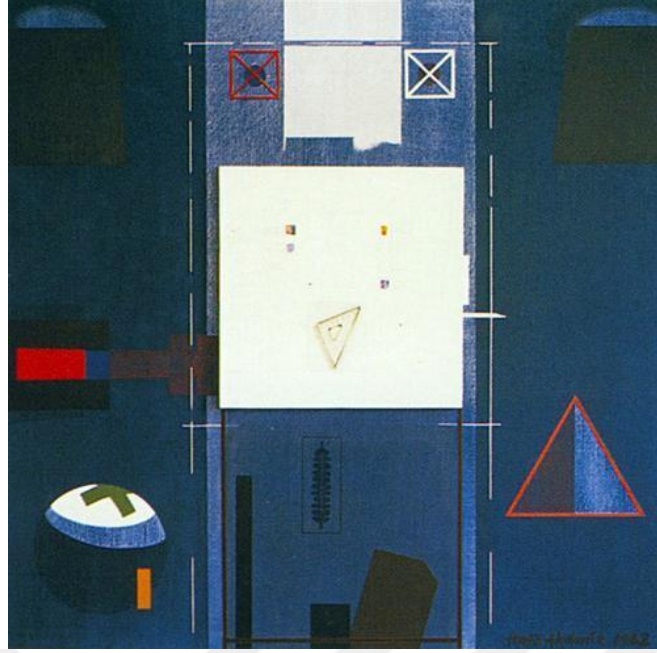
**Resim 34:** Halil Akdeniz “Portre ve Göz” 55x50cm Kağıt Üzeri Karakalem 1971<sup>34</sup>

Halil Akdeniz’in 1978 sonrasında üretmiş olduğu eserleri hakkında büyük bir tuvalin üzerine ek olarak ikinci bir tuval olduğu, iki ayrı tuvalin anlatım dilinin kendi içinde farklı olduğu ancak ikisi bir arada bütünlük taşıdığı, eserlerde bulunan nesnelere, çizimler, gözlemler bir anlam çerçevesinde yer aldığı ve bu dönemdeki eserlerin kavramsal sanat ile doğrudan bağlantılı olduğu yorumu yapılmıştır (Pavel, Literara, 20 Haziran 1985)

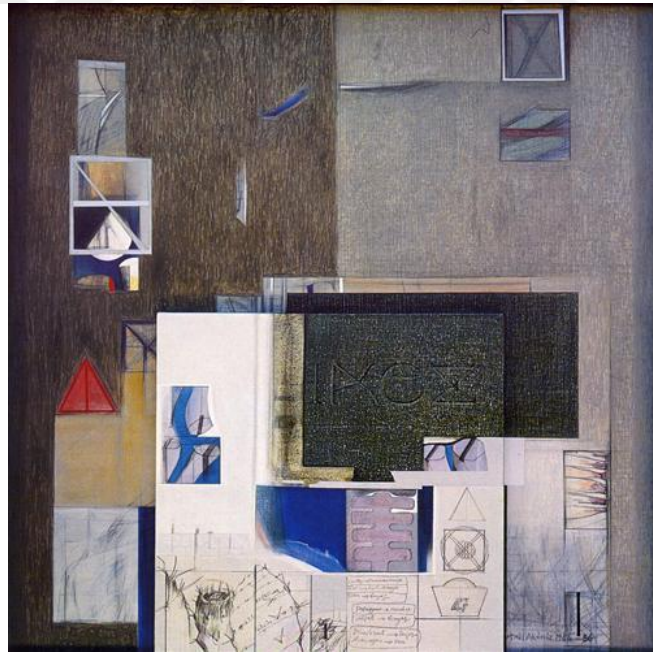
<sup>34</sup> Özel Koleksiyon

<http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=537&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 09.09.2016





**Resim 35:** Halil Akdeniz “İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler” 115x115 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1982<sup>35</sup>



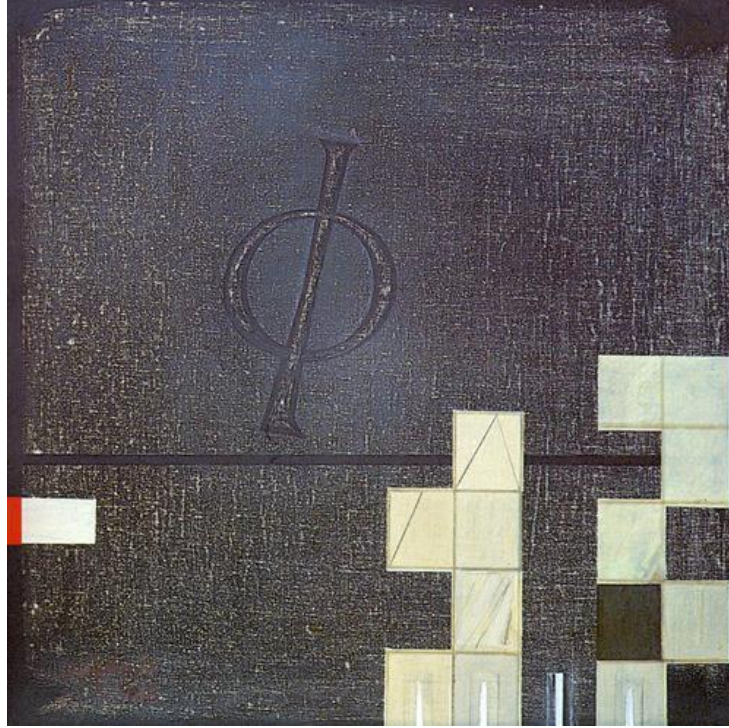
**Resim 36:** Halil Akdeniz “İzmir'den Görsel Notlar” 116x116 cm Tuval Üzeri Akriik 1984-1986<sup>36</sup>

<sup>35</sup> İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda  
<http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=536&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 09.09.2016

<sup>36</sup> Eskişehir Anadolu Üniversitesi Koleksiyonu'nda  
<http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=536&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 09.09.2016



1985 yılından sonra üretilen eserlerde tarih, çevre ve kültürel verilerin kullanımını artırmıştır. Bu dönemin ilk örneklerinde esin kaynağı İzmir ve Efes Antik Şehri olmuş, sonraki dönemlerde Anadolu'nun kültürel çeşitlenmesi konu olmuştur.



**Resim 37:** Halil Akdeniz “Efes-Ören Görsel Notlar” 60x60 cm Tuval Üzeri Akrilik 1988<sup>37</sup>

Sanatçı geçmiş ile olan bağı ve kullanmış olduğu öğeleri anlatırken, yaşamın ayrıntılarıyla ilgilendiğini dile getirmiş, geçmişten bugüne günlük hayatta karşımıza çıkan işaretleri ve simgeleri kullanmasındaki amacı izleyicinin de geçmiş ile günümüz arasındaki bağlantıyı kurmasını sağlamak olarak anlatmıştır. Sanatsal bağlamda eserlerin elemanların dış dünya gerçeklerine sahip olması ile konseptte uygun teknik biçimde bütünlük sağlaması önem taşımıştır. Tekniği malzemenin kullanımından çok, sanatsal anlatının biçimlendirilmesi olarak tanımlamış, resimlerinde kullandığı karışık tekniği eskizi olmadan resmettiğinin altını çizmiştir (1987).

<sup>37</sup> Özel Koleksiyon

<http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=536&pageNo=0&exhID=0>

Akademisyen ve sanat eleştirmeni Gülay Yaşayanlar Sağlam'ın 2002 Mayıs / Haziran aylarında yayınlanan *Agora* dergisinde yazmış olduğu “Halil Akdeniz'in Resimlerinde Kültür Alanlarına Sıkıştırılmış Zaman Üzerine” isimli makalede Akdeniz'in resimlerinde bulunan kültürel öğeleri yorumlarken; Anne Game'den alıntı yaparak tarihsel gönderimlere sahip olan öğeler modern toplumu anlamlı kılmak için kullanılırlar yorumunda bulunmuş ve sanatçının bugünü anlatmak, çağdaş toplumların anlam yapısına katkı sağlamak, düzene karşı tedirginlik yaratmak için kültürel öğelere ihtiyaç olduğunu dile getirmiştir.

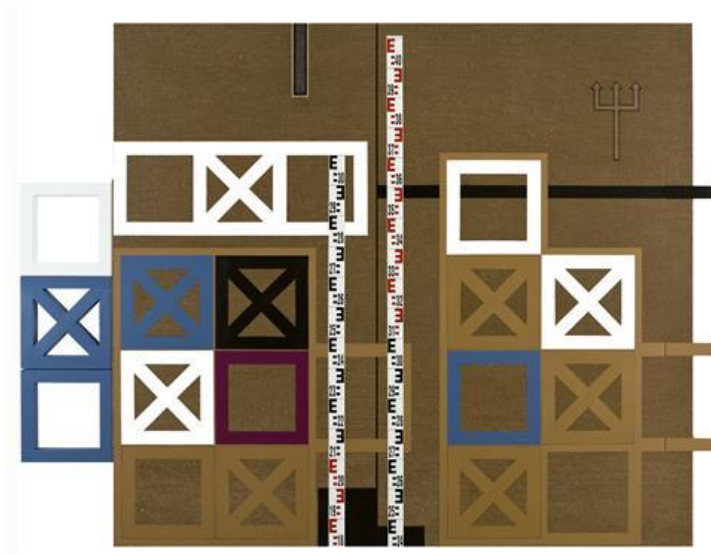
Sanatçının 1990'larda ve sonrasında ürettiği eserler Anadolu Uygarlıkları kapsamında ele almış olduğu eserlerdir. Anadolu'nun farklı bölge ve tarihi kültürünü sanatsal malzeme olarak kullanmış, geçmişten günümüze ülkenin farklı yörelerindeki Anadolu Uygarlıklarına ait yazı-işaret, simge ve verileri resimlerinde estetik algısına göre düzenlemiş, yeni bir boyut kazandırmıştır. Resimlerde kullanılan yazı, işaret ve simgeler ayrı ayrı anlamlara sahip olsalar da eserde bir arada kullanımları sonucunda bir bütünü oluşturmuşlardır. Sanatçı mira<sup>38</sup> ve jalon<sup>39</sup> gibi çağdaş imgeler de kullandığı gözlemlenmiştir.

Akademisyen Prof. Mümtaz Sağlam Halil Akdeniz eserleri hakkında 1993 yılında *Edebiyat Eleştirisi* dergisinde “Resimde Yeni Bir Yapılanma Modeli: Halil Akdeniz” isimli yazısında; geleneksel tuval resmiyle, tuval yüzeyinin sorunlarını temel alan sanatçı olarak yorumlamış, geleneksel tavırda sanatçıyı farklı kılan öğenin tuval yüzeyini algılaması olarak anlatmıştır. Tuvalerin biçimseliği ile ön plana çıkan ilk Türk sanatçı olduğunun altını çizerek, bu özellikleri geliştirirken kullandığı tema ile özdeşleştirdiğini söylemiştir.

---

<sup>38</sup> Arazi üzerinde seçilmiş bir işaret noktasının düşeyini gösteren, yön belirtmek için uzaktan gözlenen, geometrik biçimli tahta lata (TDK, 2016)

<sup>39</sup> Arazideki farklı noktaların geçici olarak saptanmasında ve engebeli arazilerde doğrultunun belirlenmesinde kullanılan bir ölçme aleti (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Jalon> Erişim Tarihi: 11.09.2016).



**Resim 38:** Halil Akdeniz “Kültür İmleri” 180x232 cm Tuval Üzeri Akrilik Ağaç Konstrüksiyon 2011<sup>40</sup>

Akdeniz 1985 yılından sonra ürettiği eserlerini 1993 yılında Anadolu Uygarlıklarını temel aldığı eserleri sanat malzemesi olarak kullandığını belirtmiş ve bu dönemdeki eserlerinde Anadolu Uygarlıklarına ait yazı, işaret ve simgeleri yeniden değerlendirerek zaman ve mekan algısına göre şekillendirdiğini söylemiştir. Eserlerde kullanılan yazı, işaret ve simgelerin tek başına anlam taşımasına rağmen bir aradayken karmaşık görülebileceğini de dile getirmiştir.

<sup>40</sup><http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 11.09.2016

### 3.1.11. İsmail Ateş (1960- ) – Ardahan

Gazi Üniversitesi Resim-İş Eğitimi mezunu olan Ateş, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik eğitimini Hacettepe Üniversitesi'nde tamamlamış, Batı ile paralel ilerleme gösterme amacıyla olan çağdaş Türk sanatının oluşmaya başladığı dönemde eğitim almasının bir uzantısı olarak farklı anlatım biçimleri denemiş ve son olarak soyut geometrik anlatım biçimini benimsemiştir.

1980'lerde ilk dönem eserlerine rastladığımız sanatçının bu dönemdeki eserlerinde natüremortlar, portreler, peyzajlar yer alırken, 1990'ların başında kolaj denemeleri ve enstalasyon çalışmaları yer almıştır. 1990 sonrası üretmiş olduğu eserlerinde karar kılmış olduğu soyut geometrik anlayış yerini almıştır.



**Resim 39:** İsmail Ateş “Ekmekler” 90x100 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1982<sup>41</sup>

1980'lerdeki ilk dönem eserlerinde geometrik formlarla oluşturulan geçişli düzlemlerin oluşumunu rastlantısal olarak anlatan Ateş, zamanla rastlantısallığı estetik açıdan bütünlük taşıyacak şekilde resmetmiş, Gombrich'ten alıntı yaparak sanatçının nesne yaratma kaygısına karşılık yeni bir nesne yaratamayan sanatçının çocukluk dönemlerine dönmesini, ancak o zaman hayal gücünün serbest kalacağını söylemiştir (2012)

<sup>41</sup><http://www.ismailates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=34&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=786&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 10.09.2016

Eserler üretimlerini çocuğun hayal gücüyle bağdaştıran sanatçının 1990’larda yapmış olduğu kolajlarında figür yerini almıştır. Bu dönemdeki eserlerinde Figürü soyut geometri ile bütünleştiren sanatçının eserlerinde simetri, ışık-gölge ve espas dikkat çekmeye başlamıştır.



**Resim 40:** İsmail Ateş “Mavi İçindeki Kız” 30x45 cm Kağıt Üzeri Karışık Teknik 1997<sup>42</sup>

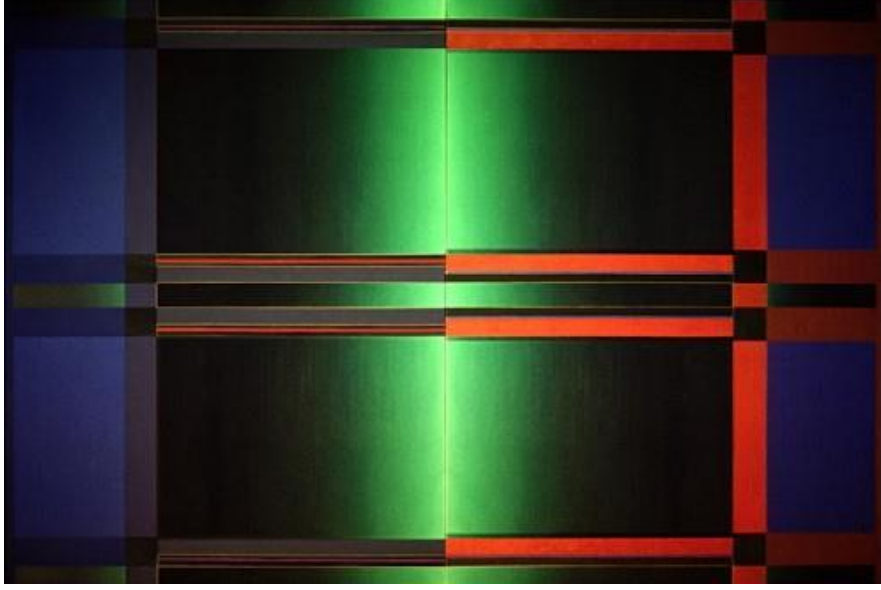
Ateş eserlerindeki ışık-gölge ve biçimler arasındaki bağlantıyı şöyle açıklar;

“Resimlerimde, geometrik biçimler ve ince dengeler üzerine kurulu ışık-renk “geçişli düzlemler” aracılığıyla yaşamı; “görünür kılma” çabası vardır. Doğa parçalarını inceleyerek boya ile biçimlendirmekten çok, renklerden duyulan çöşku, Paul Klee’nin deyiimiyle: “Boya kutusunun içindekiler” ve rengi özgürce biçimlendirmek beni heyecanlandırıyor. Bu durum, doğadan kopulduğu anlamına gelmez, çünkü: renk ve boya doğanın bir objesi, ben de doğanın ona (doğaya) egemen bir parçasıyım, kopmak istesem de o beni bırakmaz; Ona karşın “kendi doğamı” oluşturmak istiyorum. Alışagelmiş anlamdaki “konu” önem taşımaktadır. Tasarı, düşünce, duygu, özlem, tutku, acı, heyecan, düş, umut ve umutsuzluklarımla konu “kendim” dir” (2012).

Soyut geometrik resimler yapan sanatçının ölçü-denge ve simetri arayışlarında Batı diliyle Doğu’yu resmetme de görülür. Tıpkı Adnan Çoker resimlerinde olduğu gibi Ateş’in resimlerinde de mimari yapıların soyutlanması görülmüştür. Düz ve yatay çizgilerden oluşan yalnızca geometrik biçimleri, saf renklerle ifade eden Ateş’in yüzey estetiğini temel aldığı ve geometrik kökenli kompozisyon anlayışında mimari arayışlar gözle görülür bir hal almıştır.

<sup>42</sup><http://www.ismailates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=34&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=132&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 10.09.2016



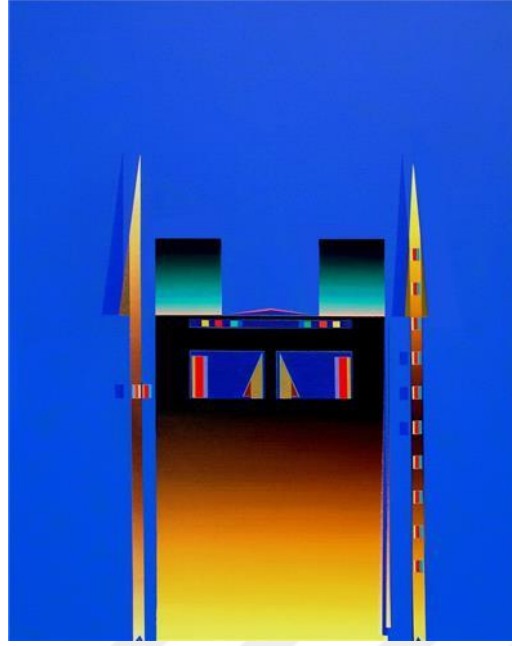


**Resim 41:** İsmail Ateş “Mevsimler” 150x240 cm Tuval Üzeri Yağlıboya ve Akrilik 1992<sup>43</sup>

İsmail Ateş’in soyut geometrik resimlerinin bir diğer ortak özelliği olarak resimlerin alışlagelenden daha büyük boyutlu tuvalerde olmuş olmasıdır. Düz alanları saf renklerle renklendiren sanatçının büyük tuval tercihini eleştirmen Kaya Özsezgin *Artist Plastik Sanatlar Dergisi* Aralık 2002’de yer alan yazısında şöyle anlatır;

“Goethe’nin renk kuramı açısından yaklaşıldığında, İsmail Ateş’in soyut geometrik kompozisyonlarında işlenen renklerin, uçucu yüzey renkleri olduğu dikkat çekicektir. Pürüzsüz ve durağan biçimlerin karşılıklı dengesi ve yer yerde simetrisi üzerine kurulu olan bu yüzey renkleri, bizim üzerimizde doğa gerçekliğine özgü herhangi bir çağrışım yaratmaz. Böyle olması da doğaldır; çünkü salt soyuttur bu resimde herşey, bu amaçla örgütlenmiştir biçim parçaları. Rengin fizyolojik, fiziksel ve tinsel bir yapısallıkla bağımlı olduğu düşünülürse, gerçeklikten uzaklaştırılmış olan bu formların, etki-tepki ilişkisini bütünüyle gözardı etmiş olduğunu varsaymak gene de yanıltıcı olacaktır. Frapan bir etkinin uzağına çekilmiş görünen bu duru-pastel renkler, temelde, tinsel bir arılığın içine çeker izleyiciyi, onu kendisiyle baş başa bırakır. Duru bir geometrik düzenle, bu arı-duru renk ilişkisi, İsmail Ateş’in resimlerinde, birbiriyle tamamlanan bir çerçeve çizer” (2002).

<sup>43</sup>Kültür Bakanlığı Koleksiyonu’nda  
<http://www.ismailates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=34&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=131&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 10.09.2016



**Resim 42:** İsmail Ateş “Evren Tasarımı Mavi-2” 150x120 cm Tuval Üzeri Akrilik 2008<sup>44</sup>

İsmail Ateş’in “Evren Tasarımları” ismini verdiği 2006 yılında Galeri Atlas’da açmış olduğu serginin kataloğunda Kıymet Giray bu sergiyi ve eserleri şöyle yorumlamıştır;

“Düzlemlerin yarattığı soft ve pür lekese alanları bölen geometrik boşluklar, mekanik yüzeyler yaratır. Eşsel boşlukların simetrik kurguları dikdörtgen alanlarla parçalanır. Dikdörtgenler üçgenlerle, üçgenler konik uzantılarla, konik uzantılar çizgilerle buluşur. Ölçek çizgileri, flamalar ve konik uzantılar İsmail Ateş simgelerine dönüşür. Tuval karesinde farklı geometrik bölünmelerinin oluşturduğu değişimli alanlar, resmin plastik değerlerini vurgular. Rengin, özellikle de tek rengin egemen görselliği, karşıt armonileriyle varsillaşır. Rengin organik niceliğinin görelî değerleri tinsel niteliğinin derin içselliğiyle örtüşür. Ateş’in resmi, denge ve düzen, oran ve sistem kuramlarıyla özdeş anlamlar taşır. Öncelik, yatay ve düşey dengelerin tasarım gücündedir. Düşey düzlemlerin geometrik ayrımları yatay bölünmelere koşut alanlar yaratır. Sistem benzerliklerin buluşma noktasında yaratılan farklılaşmalarla parçalanır. Oranlar boşluk ve doluluk kurgusuyla belirlenir. Bu aşamada yüzey ve lekese alan ölçülülüğü ışık akışıyla berraklaşır. Boya dokusu ve yüzey kaplama seçkisi, ton değerlerinin dağılımıyla vurgulanır. Geometrik soyut anlatımın başat olduğu Ateş’in resimleri işleyimsel manzara resimleri niteliğiyle özgün anlatımlara evrilir”

<sup>44</sup><http://www.ismailates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=34&section=130&lang=TR&bhcep=1&periodID=129&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi 10.09.2016

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **“SONSUZLUKTA BİR GÜN”**

4.1. Teknik ve Kavramsal Bağlamda “Sonsuzlukta Bir Gün” Bu bölümde Yağmur Turan’ın 2-16 Nisan 2016 tarihleri arasında İstanbul Kadıköy’de bulunan Ful’art Sanat Evi’nde açmış olduğu “Sonsuzlukta Bir Gün” isimli sergisinde bulunan resimlerinin görselleri, teknik ve kavramsal açıdan açıklamalar bulunmaktadır.

#### **3.1. Kavramsal ve Teknik Bağlamda “Sonsuzlukta Bir Gün”**

“Sonsuzlukta Bir Gün” isimli sergi tuval üzeri akrilik, duralit üzeri akrilik, duralit üzeri karışık teknik ve tuval üzeri karışık teknikten oluşan, nesnelere doğa görüntülerinden uzaklaştıran, yalnızca geometrik formlara ifade edilen 20 resimden oluşmuştur. Metodolojik olarak bu bölümde bulunan resimler yapım tarihlerine göre sıralandırılmış, resim boyutları arasında bir ilişki kurulmamıştır.

Resimler kavramsal olarak “sonsuzluk kelimesi, “an” ve “zaman” üzerine kurgulanmış, “an” ve “zaman” arasındaki ilişkinin oluşturduğu paradoks ele alınmıştır. Resimlerde “sonsuzluk” evrenin sonsuzluğunda devam eden lineer bir zamanı çağrıştıran bir kavram olarak belirlenmiştir. “Her an sonsuzdur” cümlesinden yola çıkılan resimlerde anın kendisi elimizde tutulamayan, geçip giden bir süreci temsil ettiği düşünülmüş, sorunsal olarak belirlenmiştir.

Resimlerde yer alan renk paleti bilinçli olarak sınırlı tutulmuş ve mavi, turuncu, siyah üzerinden renksel bir anlatı oluşturulmuştur. Resimlerde gökyüzü ve evreni tanımlayan ve “sonsuzluğa” gönderme yapan mavi, kişisel bir kayıp deneyiminin ardından resimlerimin başat renklerinden biri haline gelmiştir. Duygusal anlamda hayatta yaşanan zıtlıkları yansıtma amacıyla mavinin kontrastı olan turuncu ve sonsuzluğun belirsizliğine gönderme yapan siyah da resimlerin yardımcı renklerinden olmuştur.

Resimlerde günlük hayatta karşımıza çıkan cam binalar temel alınmış, cam binalara düşen yansımalar geometrik soyutlama mantığıyla soyutlanmıştır. Cam bina üzerine düşen yansımalar resmedilirken, renkler net konturlerle birbirinden ayrılmış, amorf biçimlerle desteklenmiştir.



“Sonsuzluk” ve “an”ın ele alındığını kanıtlar nitelikteki “Yansıma-5” isimli 150x150 cm boyutlarında 2013 tarihli, karışık teknik (akrilik, yağlıboya, oto şase boyası) kullanılarak yapılan resimde, cam tuğlalardaki yansıma temel alınmış ve yoğunluklu olarak sağ tarafta bulunan sola doğru sıçramaları görülen siyah leke “action painting” mantığıyla resmedilmiştir. Bu resimde sağ tarafta bulunan siyah lekenin “action painting” ile verilmesi “an”ın sonsuzluğuna, cam tuğlalara düşen yansımalar ise “zaman”ın bireyde bıraktığı izlere gönderme olarak nitelendirilmiştir.

“İsimsiz” 52x24 cm boyutunda 2016 tarihli duralit üzeri karışık tenik ve “İsimsiz” 33x42 cm boyutlarında 2016 tarihli duralit üzeri karışık teknik olan 2 resimde “zamanın” ve “an”ın etkisini kanıtlar nitelikte kurgulanmıştır. Bu resimlerin üzerinde bulunan zamanla kurumuş yağlıboya kalıntıları, birbirinden net konturlerle ayrılan amorf lekelerden oluşmuştur. Net konturler cam binaların keskin hatlarına gönderme yaparken, kuruyan yağlıboya zaman ve sonsuzluğa gönderme yapmıştır.

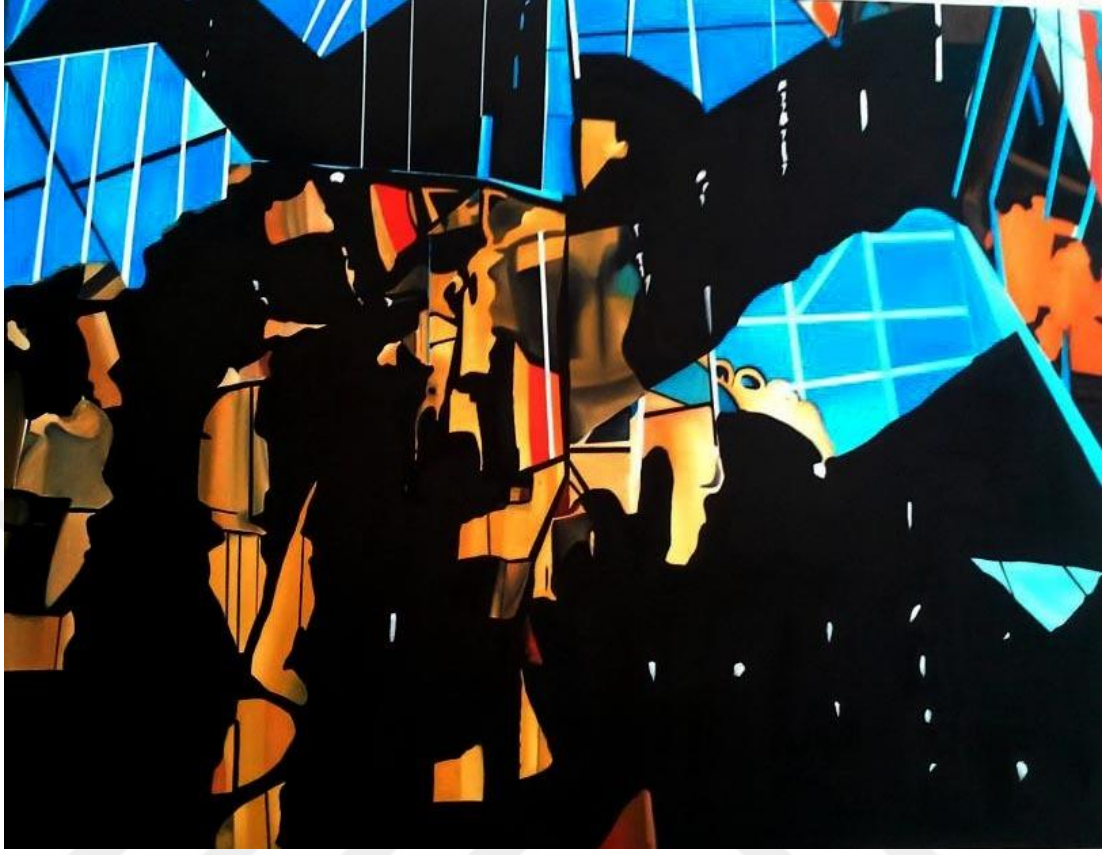
“Sonsuzlukta Bir Gün” isimli resim sergisine ait katalogta bulunan 20 resim hakkında Şubat 2016 tarihinde Paris’te yaşayan ressam Onay Akbaş şu yorumda bulunmuştur:

“Yağmur Turan’ın işleri; Geometrinin krallığının hüküm sürdüğü zamanın etkisinden sıkılıp, efemera ve şeffaflığın aynasında kendisiyle konuşan, güneş çekildiğinde karanlığın sessizliğine terk edilecek formların izleklerin peşinde koşuyormuşçasına aceleleri olan bir “atmosfer-düzen” uzamlarıdır”

4 Mart 2016 tarihinde ve aynı katalogta ressam Barış Sarıbaş

“Yağmur ve Kuvarts; Çağının tanığı kimi sanatçılar, ister istemez kendisini içinde bulduğu dönemin gezginci ressam ruhunu taşır. Merakla dünyaya bakar ve kendi dünyasını kurar. Yağmur Turan’da yükselen gökdelenlerin yansımalarına bakıyor ve ressamın geometri zekası ve bilgisiyle, çağın vahşi kapitalizmin ve mühendisliğin sonuçlarından biri olan plazaların camlarına yansımadan dolayı kırılan doğa parçalarına ve yükselemeyen demode binalara bakıyor, izliyor ve resimliyor. Sanatçılar filtreli camlar arkasında neler yaşandığını bilmez ama hissedebilir. Yağmur’da şimdilik yansımasının yansımasından bize camın hammaddesi kuvarstan üretilen camdan yapılara bakmamızı öneriyor. Geometrik aklın dolayısıyla bilimin yolundan yürüyerek”

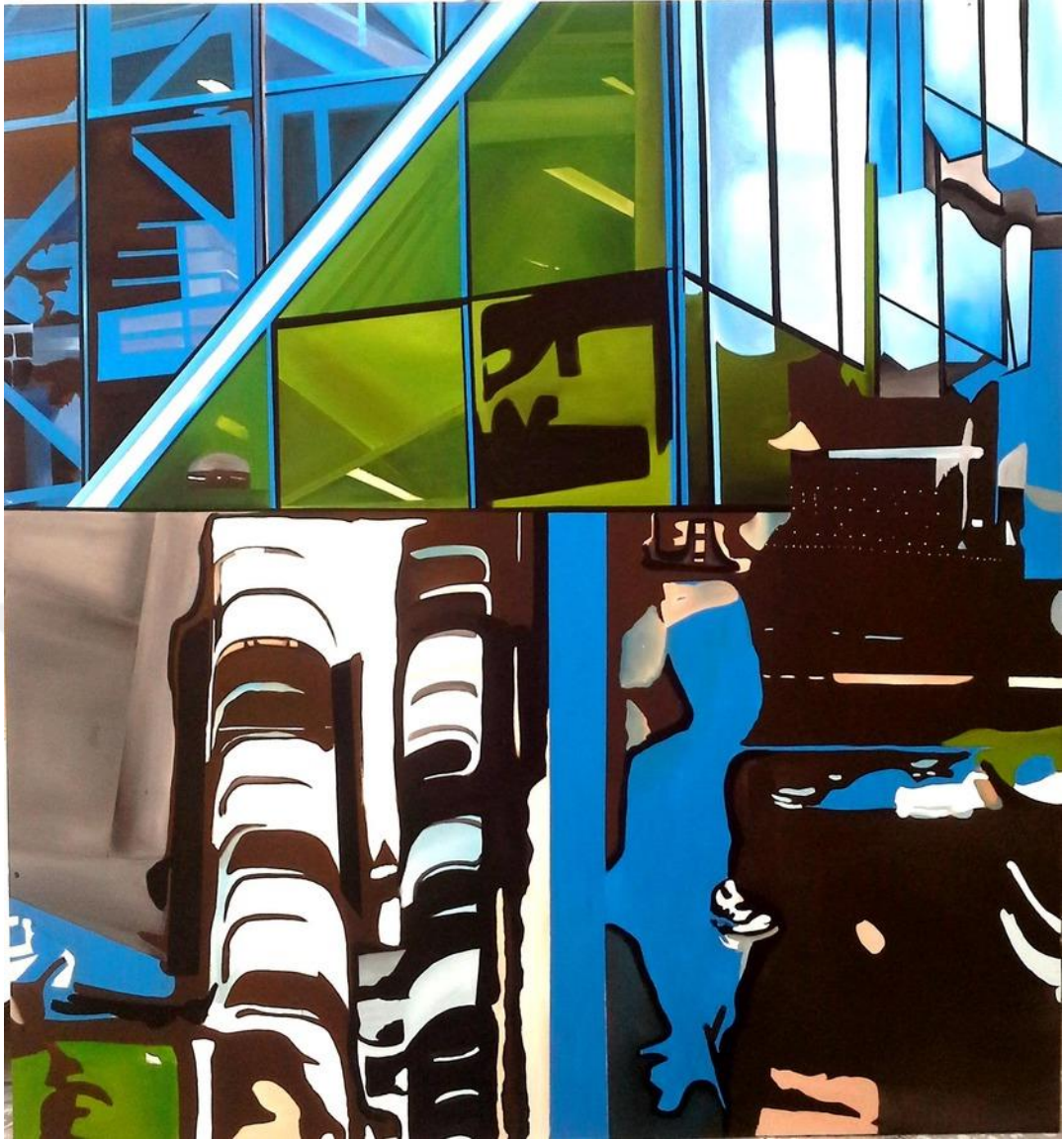
yorumunda bulunmuştur.



**Resim 43:** Yağmur Turan “Yansıma”<sup>45</sup> 135x170 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 2013

---

<sup>45</sup> Kerem Şahinboy Koleksiyonu’nda



**Resim 44:** Yağmur Turan “Yansıma 2”<sup>46</sup> 200x185 cm Tuval Üzeri Akrilik 2013

<sup>46</sup> Kerem Şahinboy Koleksiyonu’nda

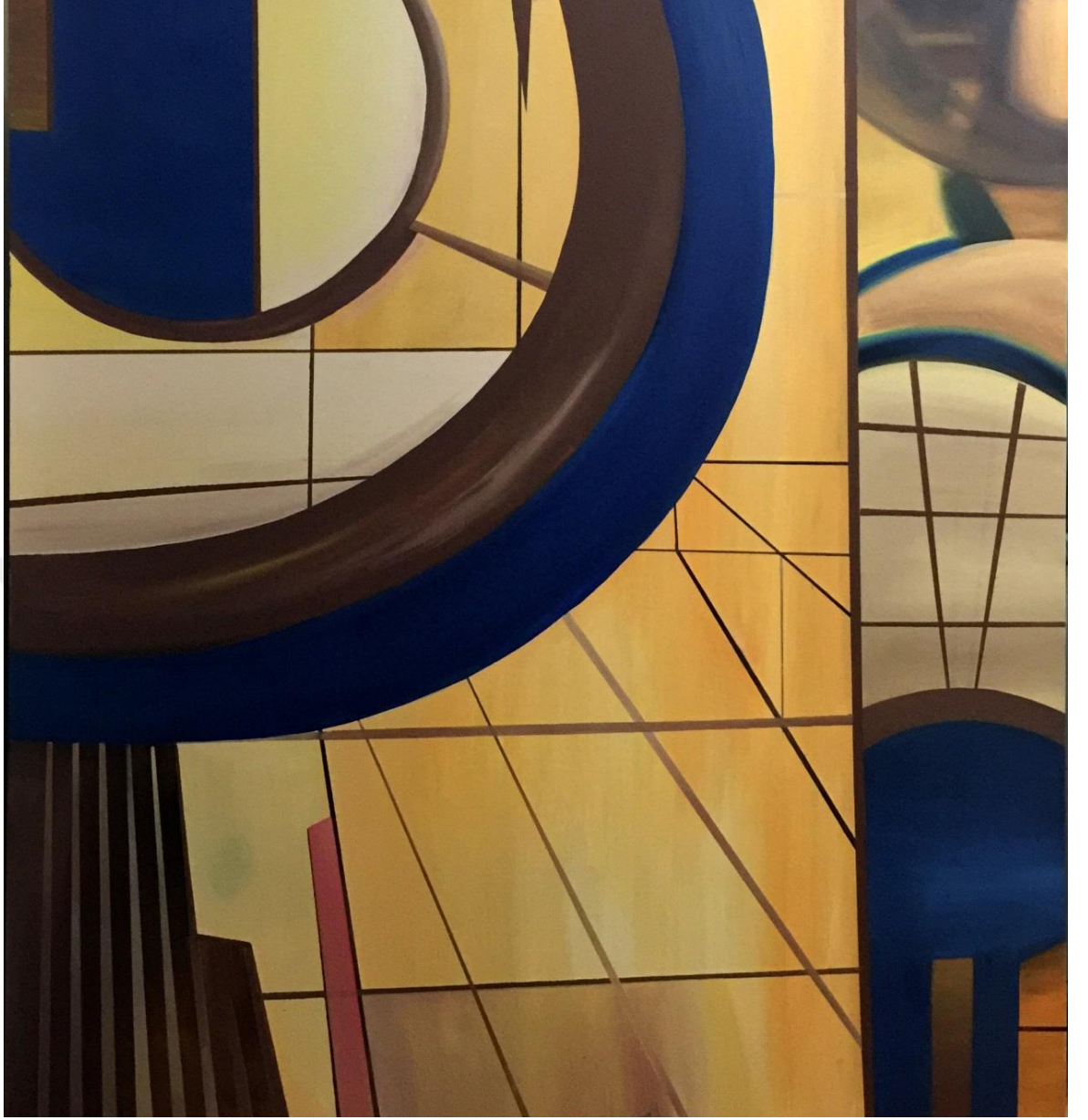


**Resim 45:** Yağmur Turan “Yansıma 3” 150x150cm Tuval Üzeri Karışık Teknik  
2013



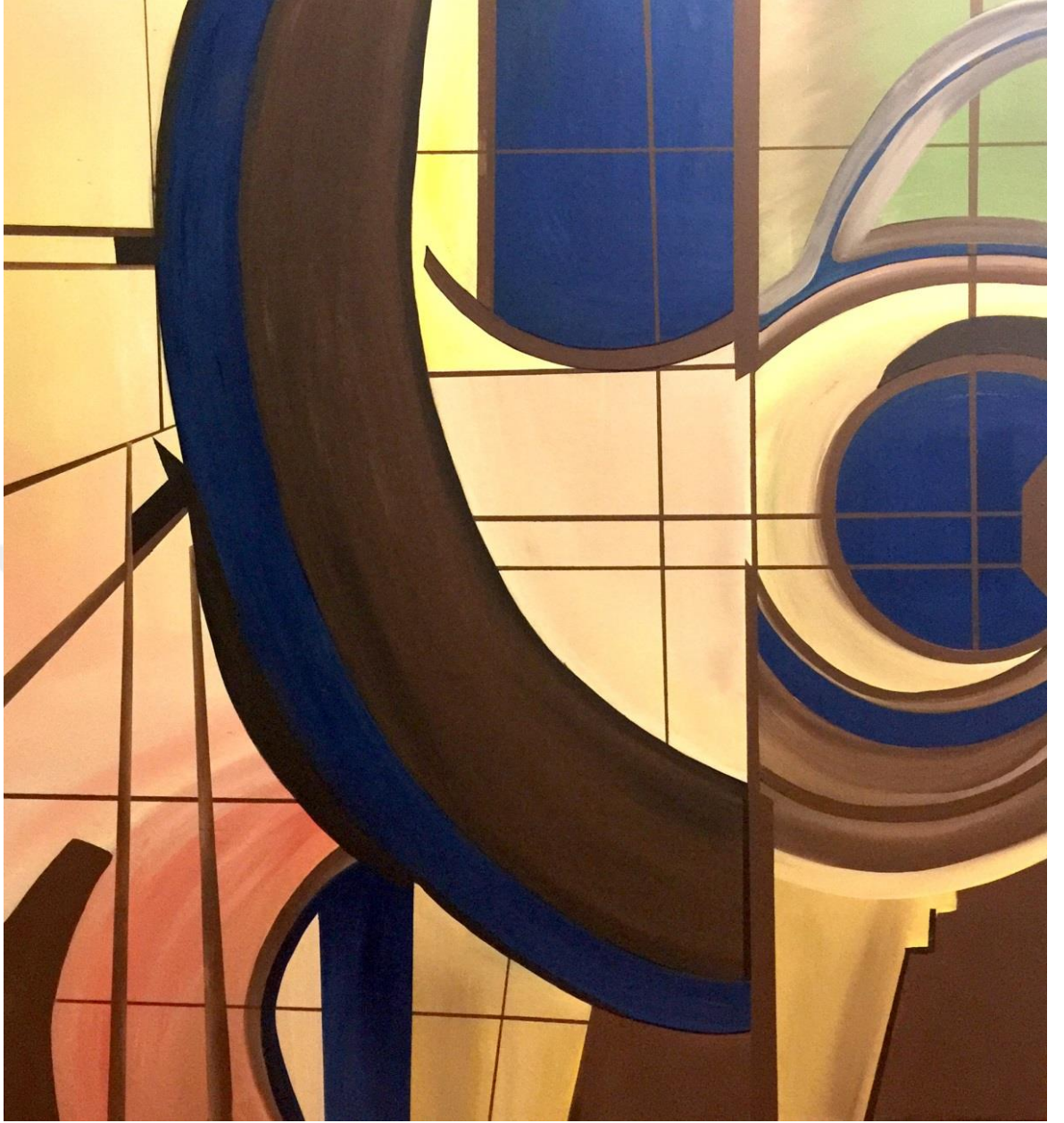


**Resim 46:** Yağmur Turan “Yansıma 4” 135x170 cm - 30x60 cm Tuval Üzeri  
Karışık Teknik 2013



**Resim 47:** Yağmur Turan “Yansıma 5” 130x140 cm Tuval üzeri akrilik 2015





**Resim 48:** Yağmur Turan “Yansıma 6” 140x130 cm Tuval üzeri akrilik 2015

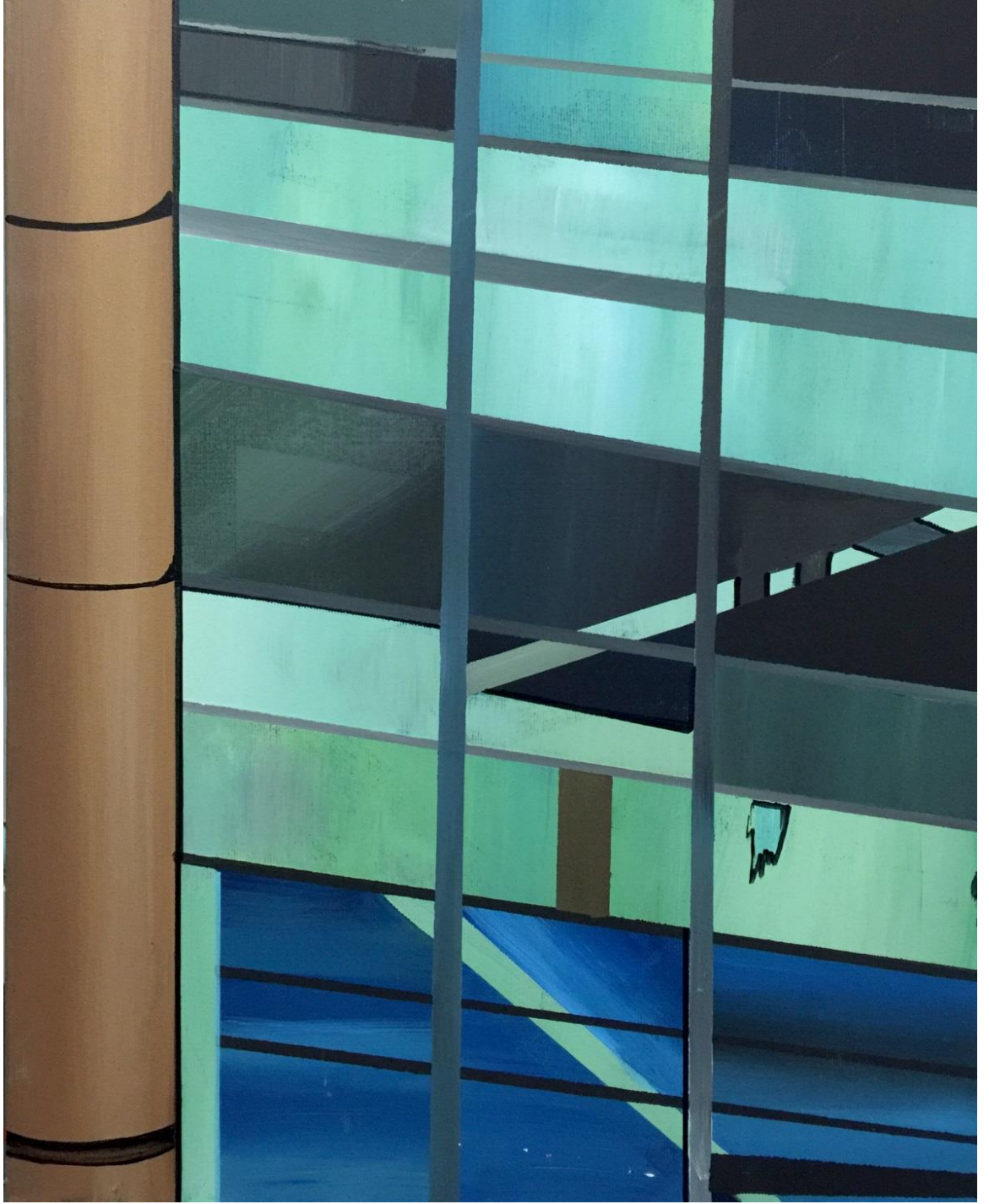


**Resim 49:** Yağmur Turan “Yansıma 7” 170x60 cm Tuval üzeri Akrilik 2016





**Resim 50:** Yağmur Turan “Yansıma 8” 120x65 cm Tuval üzeri Akrilik 2016



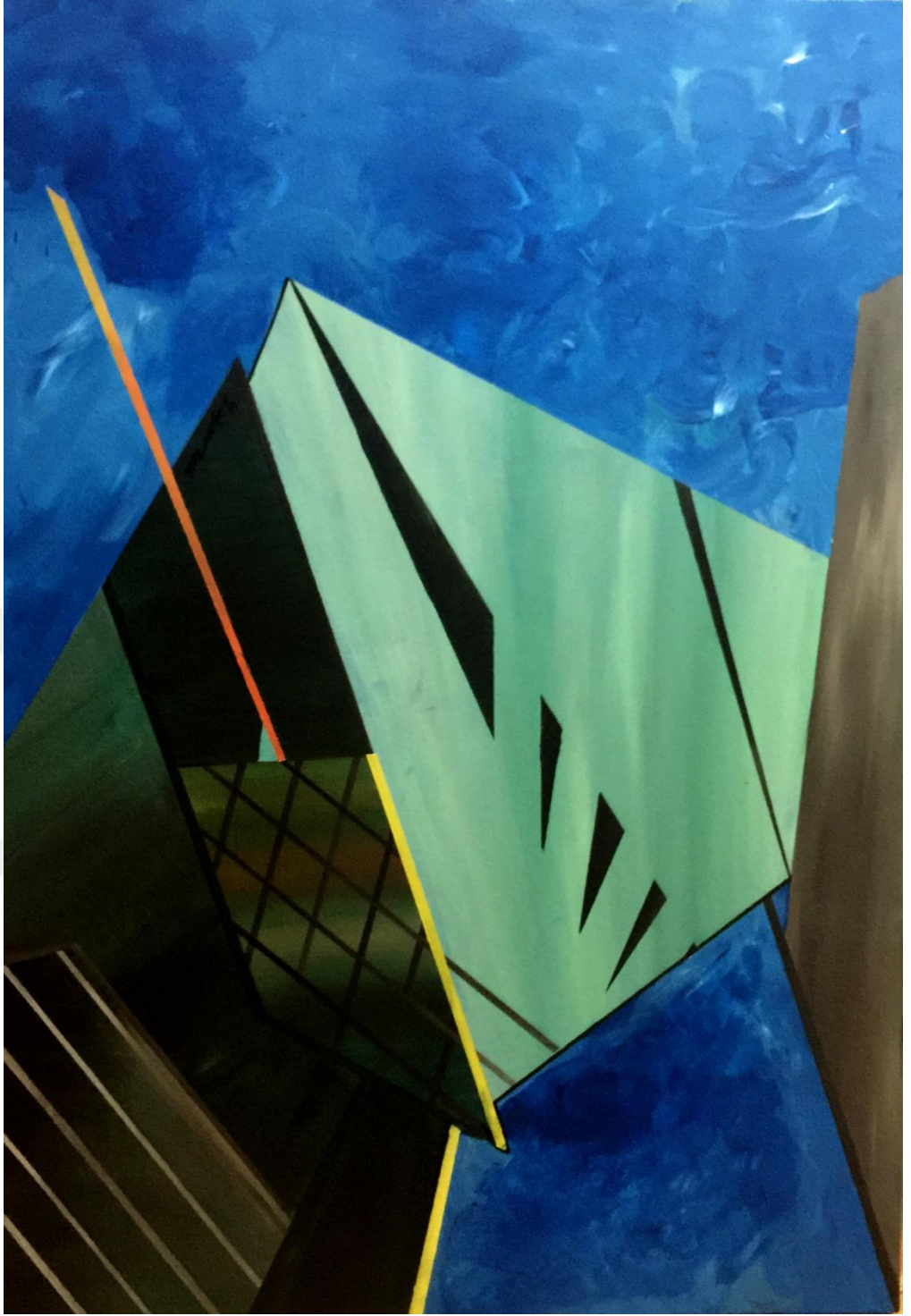
**Resim 51:** Yağmur Turan “Yansıma 9” 50x40 cm Tuval üzeri Akrilik 2016<sup>47</sup>

<sup>47</sup> NarArtiz Gallery Koleksiyonu’nda



**Resim 52:** Yağmur Turan “Yansıma 10” 150x30 cm Tuval üzeri Akrilik 2016





**Resim 53:** Yağmur Turan “Yansima 11” 100x70 cm Tuval üzeri Akrilik 2016

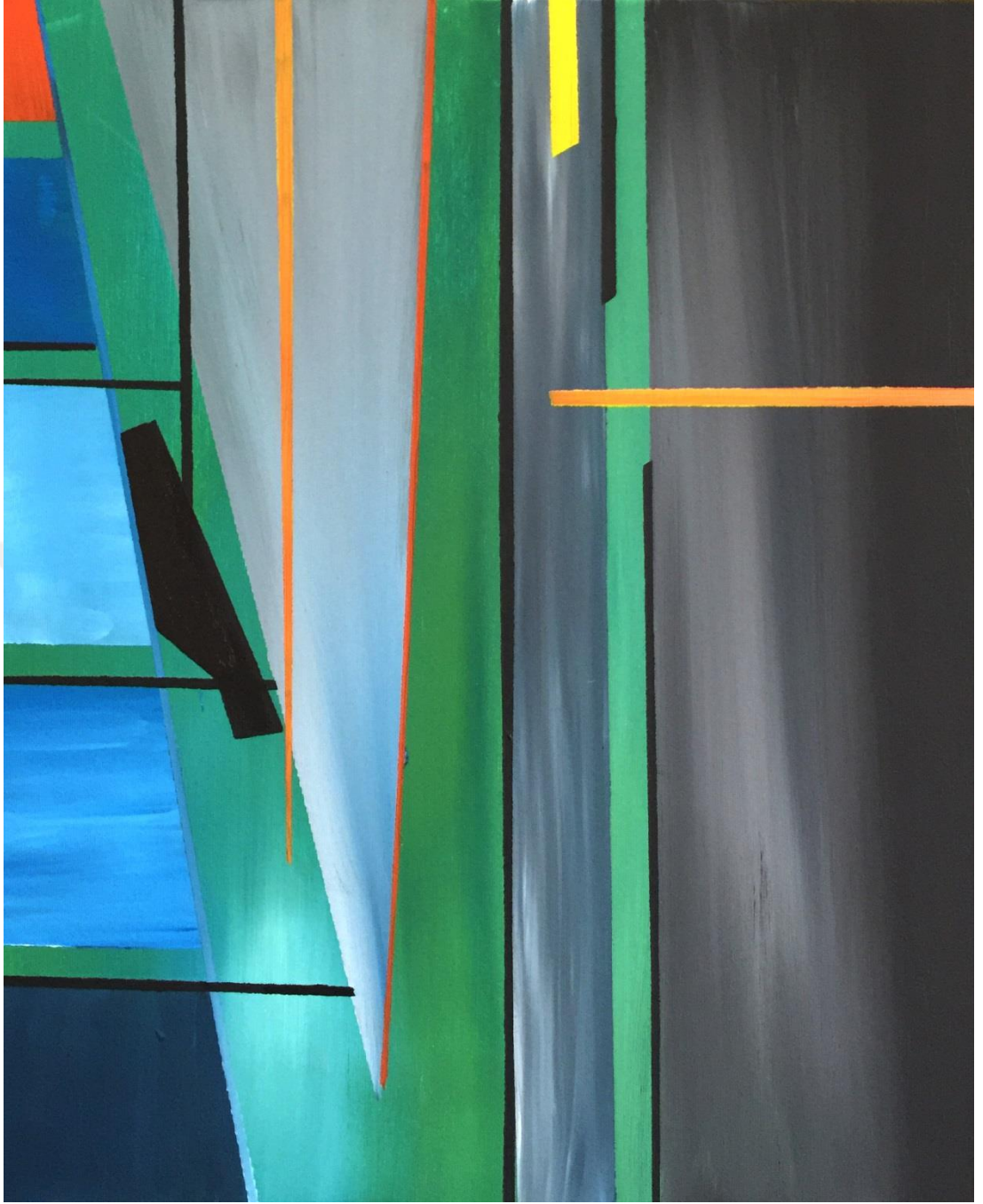


**Resim 54:** Yağmur Turan “Yansıma 12” 100x50 cm Tuval üzeri Akrilik 2016



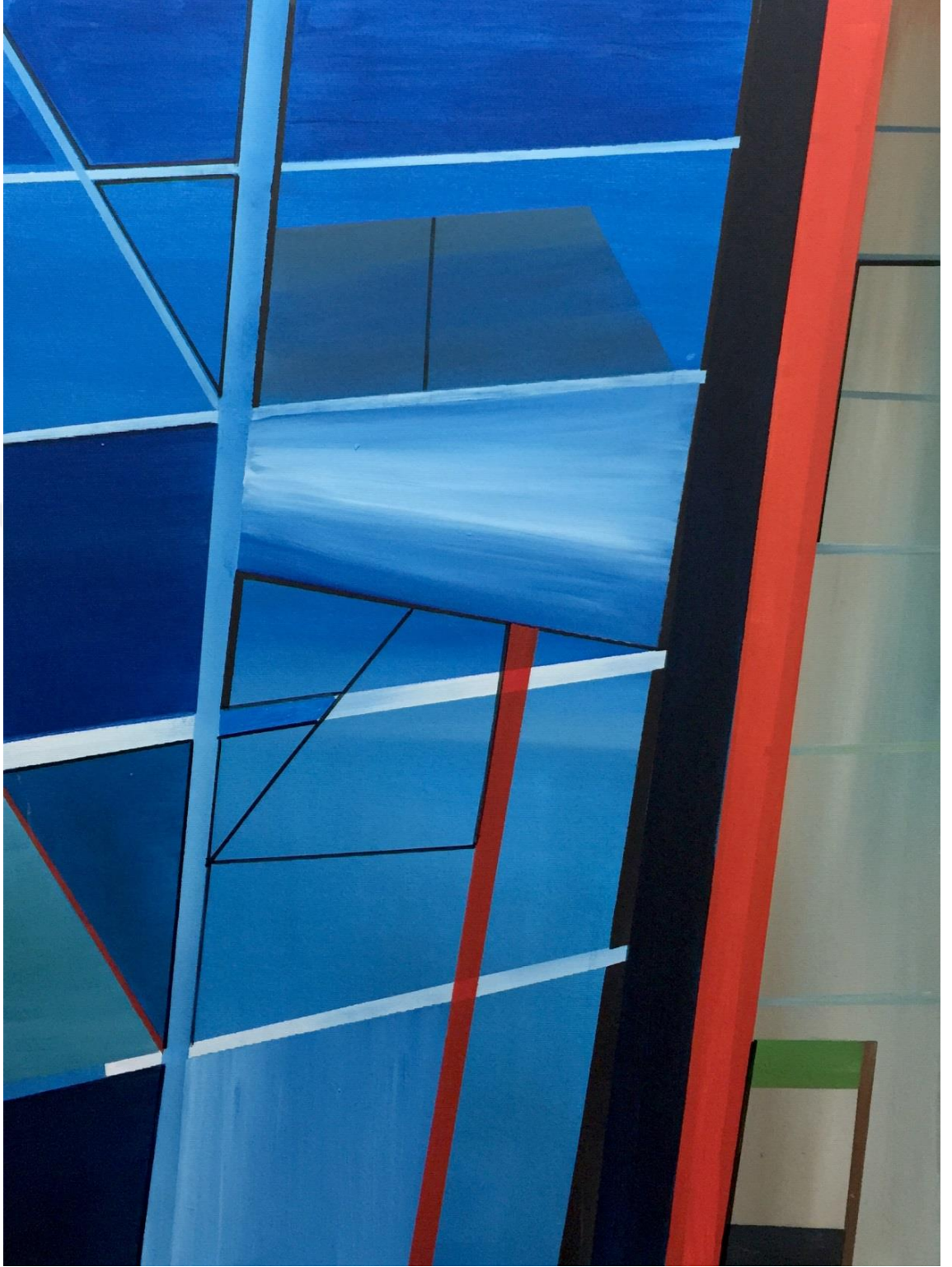


**Resim 55:** Yağmur Turan "Yansima 13" 70x50 cm Duralit Üzeri Akrilik 2016



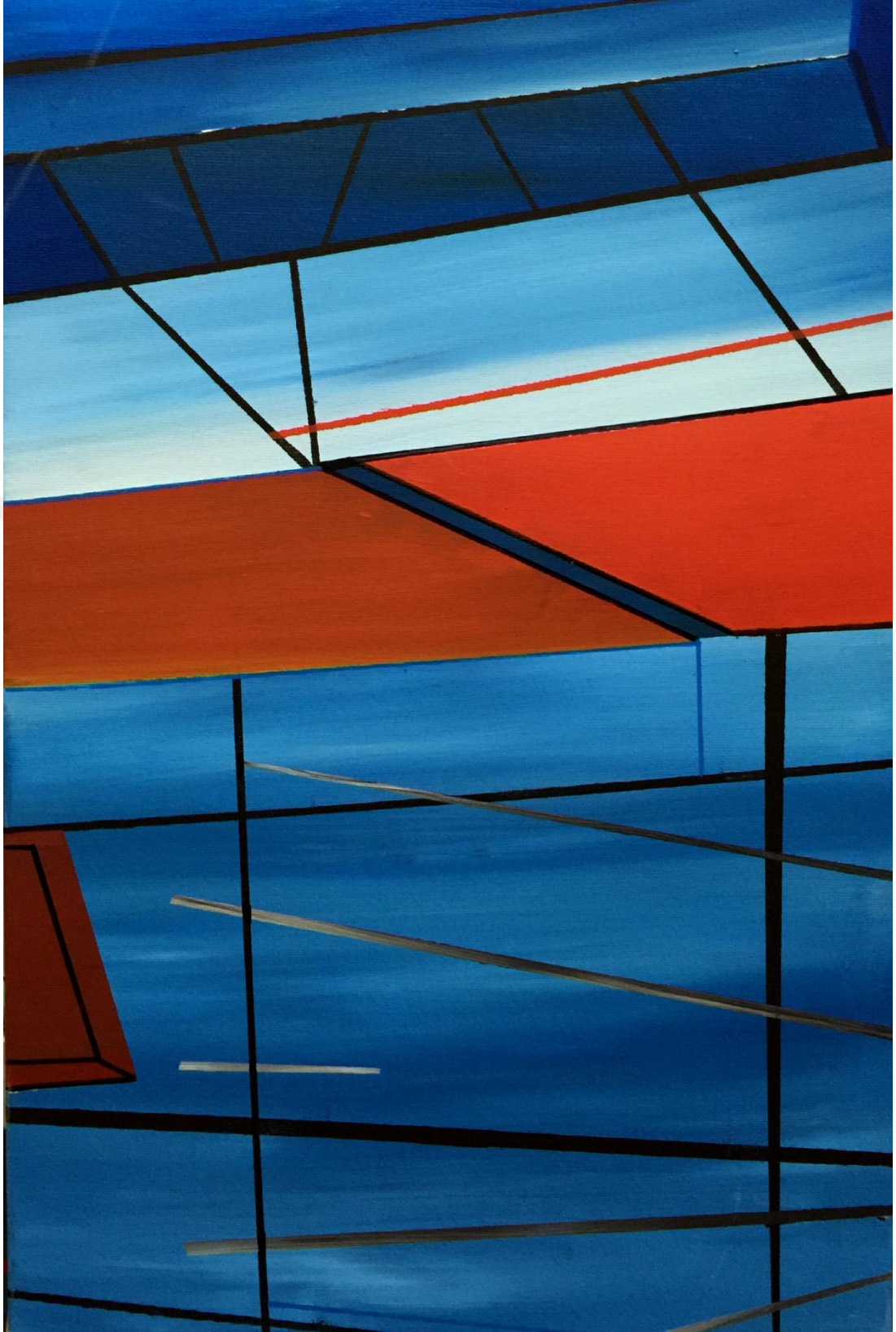
**Resim 56:** Yağmur Turan "Yansıma 14" 60x50 cm Duralit Üzeri Akrilik 2016





**Resim 57:** Yağmur Turan “Yansıma 15” 80x60 cm Duralit Üzeri Akrilik 2016



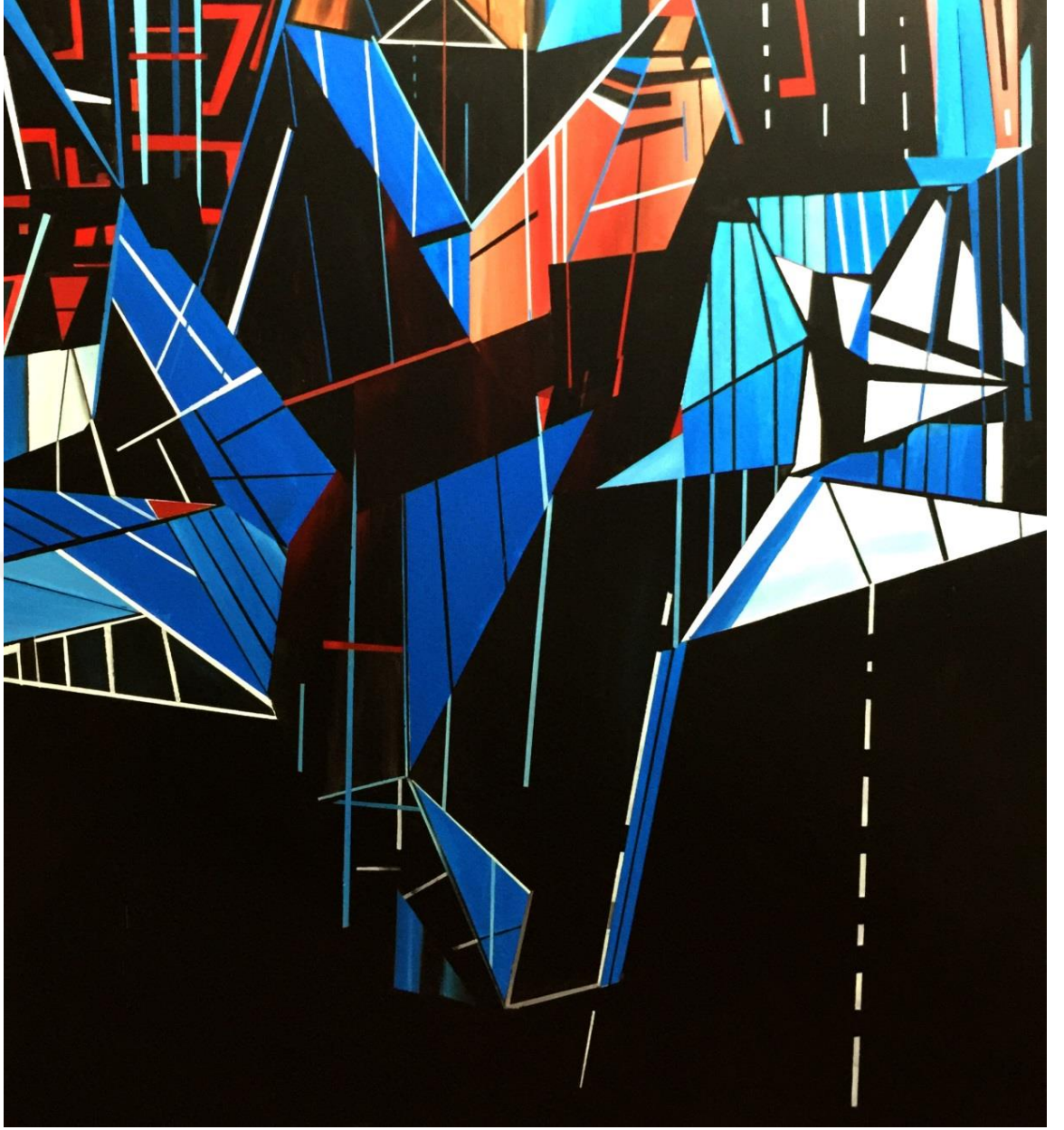


**Resim 58:** Yağmur Turan “Yansıma 16” 60x40 cm Duralit Üzeri Akrilik 2016



**Resim 59:** Yağmur Turan “Yansıma 17” r: 50 cm Tuval üzeri Akrilik 2016





**Resim 60:** Yağmur Turan "Yansıma 18" 148x135 cm Tuval Üzeri Akrilik 2015



**Resim 61:** Yağmur Turan “Yansıma 19” 52x24 cm Duralit Üzeri Karışık Teknik 2016<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Hasan Nazım Balaban Koleksiyonu’nda





**Resim 62:** Yağmur Turan “Yansıma 20” 33x42 cm Duralit Üzeri Karışık Teknik  
2016

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Hareketleri ile Batı'ya özgü düşünce ve yaklaşımlara yönelim artmış, bu yönde değişimler yaşanmıştır. Eğitim, siyasi ve sanatsal anlamda yeniliklerin yaşandığı dönemde Osmanlı, ekonomik, siyasi ve politik güç kaybı yaşamaya başlamış ve yerini Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne bırakmıştır. Yeni devletin kuruluşundan sonra Batı ile ilişkiler artmış, sanatsal yenilikler hız kazanmıştır. Batı sanatında görülen avangard akımlar Türk resim sanatında varlık göstermemiş ancak kurulan yeni devletin amacı Batı'yı eş zamanlı takip etmek olmuştur. Yaşanan ekonomik, siyasi ve toplumsal değişimler sebebiyle bu amacına erişememiş, Batı'yı geriden takip etmiştir.

Batılılaşma Hareketleri çerçevesinde yer alan, sanat eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderilen ilk kuşak "Asker Ressamlar" olarak anılmış ve eserlerinde Batı resim anlayışının temellerinden biri olan perspektif ve modern sanatın oluşumunda, birçok sanatsal anlayışın doğumu için önemli yere sahip olan İzlenimcilik akımının etkileri görülmüştür. bu dönemde yaşayan toplumun Batılı sanat izleyicileri, eleştirilenleri ve sanatçılarına görece düşük eğitim düzeyinde olması sebebiyle İzlenimcilik akımı uzun yıllar Türk resim sanatında varlığını korumuştur. "Asker Ressamlar"ın ardından Avrupa'ya eğitime gönderilen ve savaşın başlaması ile yurda dönen ikinci grup sanatçılar "1914 Kuşağı" ya da "Çallı Kuşağı" olarak anılmışlardır. Bu kuşağın eserlerinde de İzlenimcilik ve Gerçekçilik akımının varlığı görülmeye devam etmiştir.

Avrupa'daki eğitimlerinden 1929 yılında yurda dönen, toplum tarafından eleştirilen Batılı eğilimleri çağdaş Türk sanatına yansıtma amacıyla bir araya gelen "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" sanatçıları ve ardından 1933 yılında kurulan "D Grubu" sanatçılarının etkinlikleri ile Çağdaş Türk resminin Batılı anlayışı benimsediği görülmüştür. Toplum tarafından eleştirilmesine ve kabul görmemesine karşılık Müstakiller ve D Grubu Batı'yı izleyen yenilikçi yaklaşımlar, Türk resim sanatının gelişiminde önemli rol oynamışlardır.

Çağdaş Türk resim sanatına Batı'nın etkisi tartışılırken, yenilikçi devletin erken dönemlerinde "devletçi" bakış açısı temel alınmış, ancak sanat eleştirilenlerinin yetersizliği, kültür politikası arayışı yaşanmıştır. Bu dönemde Batı sanatındaki akımların taklit edilerek yansıtılmasıyla "sanatçı" olduğu fikri

yaygınlaşırken, bir grup sanatçı da “ulusal” sanat üretilerek “sanatçı” olduğunu savunmuştur. Bu tartışmalara bakılarak ülkenin sanat anlamında belirsizlik içinde olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet’in ilanının ilk yıllarında devlet kendi politikasını, yaptığı yenilikleri tüm Anadolu’ya tanıtmaya amacıyla sanatçıları bir araç olarak görmüş, sanatı ve sanatçıyı desteklemiştir. Bu dönemde devletin sanat politikalarından biri olan “Yurt Gezileri”nde sanatçılar Anadolu’nun bir çok yöresine gitmiş, buradaki hayattan ve Batı’da öğrendikleri teknikleri içeren resimler yapmışlardır. Sanat politikalarının bir diğeri olarak “İnkılap Sergileri” gösterilebilir. Bu sergilerde yer alan resimlerin konusu Kurtuluş Savaşı, devrim ve inkılaplar olmuş, bu sergiler bazı eleştirmenler tarafından “güdümlü sanat” olarak nitelendirilmiştir. Devrim ruhunu yansıtmaması sebebiyle son bulan “İnkılap Sergileri” yerini Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne bırakmıştır.

1940’lara gelindiğinde sanatta ulusallık-evrensellik tartışmaları başlamış, gruplardan ayrılan sanatçılar toplumsal gerçekliği yansıtmaya yönelmişlerdir. Bu dönemde kurulan “Onlar Grubu” ve “Yeniler Grubu”nun tekniği Batı’dan, içeriği Anadolu’dan aldığı eserlerinde maden işçileri, köylü halk ve geleneksel Türk el sanatlarından motifler görülmüştür. Bazı eleştirmen, yazar ve sanatçılar sanatın ulusal olması gerektiğini savunurken, bazıları da bu anlayışa karşı çıkmış sanatın evrenselliğini savunmuştur.

1946 yılında Türkiye çok partili döneme geçmiş ve “devletçilik” politikası yerini özel sektöre ağırlık veren kapitalist anlayış benimsenmiştir. Buna bağlı olarak yaşanan ekonomik değişim ve sanayileşmede yaşanan gelişmeler, geleneksel anlayışın değişmesine sebep olmuş, sanat ve kültür yaşamında da yeni bir döneme girilmiştir. Bu dönemde Batı ile olan ilişkiler daha da yoğunluk kazanmış bu ilişkiler daha önceki dönemlerde olduğu gibi sanata da yansımıştır. Batı’da 2. Dünya savaşından sonra varlığını gösteren soyut sanat Türk sanatçı ve izleyiciler tarafından bu yıllarda öğrenilmiş ve benimsenmiştir. 1950 sonrasında soyut sanat denemeleri, soyutlama ve soyut kavramları üzerine tartışmalar yoğunluk kazanmıştır.



Bu dönemde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden burs alan ve Avrupa'ya giden sanatçılardan Nejat Melih Devrim, Selim Turan ve Hakkı Anlı Avrupa'da gördükleri soyut sanatı eserlerine yansıtmışlardır. Ayrıca Çağdaş Türk resminde soyuta giden yolda Ferruh Başağa'nın "Aşk" isimli eseri ilk soyutlama örneği olarak sayılmıştır.

Soyut sanatın Batı'da güncelliğini devam ettirdiği 1940'larda Çağdaş Türk sanatçılar tarafından öğrenilmesiyle soyut geometrik yaklaşım yerini almıştır. Önceki dönemlerde "ulusallık-evrensellik" tartışmaları görülürken bu dönemden sonra "figüratif-soyut" tartışmaları yaşanmaya başlamıştır.

1951 yılında soyut geometrik yaklaşım ile Ferruh Başağa'da taşist eserlerden oluşan sergi açmış, ardından 1953 yılından Adnan Çoker ve Lütfü Günay geometrik soyutlamalardan oluşan sergileriyle Çağdaş Türk resim sanatında soyut geometrinin temelini oluşturmuşlardır.

1950'lerde soyut sanat sergileri dikkat çekerken diğer yandan İstanbul'da "Ressamlar Derneği" (1950), "Türk Sanat Tarihi Enstitüsü" (1951) ve "Sanat Eleştirmenleri Derneği" (1953)'nin kurulması ile, sanat gelişmelerini olumlu yönde etkileyecek yeni kurumlaşmalar oluşmuştur. Yine İstanbul'da "Doğu-Batı İlişkisi" konulu V. Uluslar arası Sanat Eleştirmenleri Kongresi (AİCA-1954), aralarında Lionelle Venturi ve Herbert Read gibi eleştirmenlerin de bulunduğu on bir yabancı ülke temsilcisinin katılımıyla açılmış, kongre nedeni ile düzenlenen sergilerle ilgili olarak yabancı eleştirmenler, Fransız resminin Türk resmi üzerindeki etkisini dile getirmişlerdir. Buna karşılık, Ankara'da "Vilâyet Tabloları" (1955) ve İstanbul'da "100 Senelik Türk Resmi" sergileri, sanatçıların özeleştiri yapabilmelerine olanak tanıyan büyük ve etkili sergi etkinlikleri olarak görülmüştür.

Çağdaş Türk sanatçılar soyut geometrik anlayış ile geleneksel Türk el sanatları ile biçimsel ilişki kurarak bir çok sanatçıyı Batılı bir anlayış olan soyut geometriye yönlendireceğini düşünmüşlerdir. Ancak geleneksel sanatın düşünsel ve estetik yönleri özümsememiş, Çağdaş Türk sanatçılar evrensel düzeyde geometrik soyutlama yapamamış, Batı'ya bağımlı eserler üretmişlerdir.

Batı'da eğitim görmüş geometrik soyutlama yapan sanatçıların eğitim aldıkları atölyeler, sanatsal üsluplarının gelişmelerinde önemli rol almışlardır. Ayrıca

sanatçıların kendi özgün sanatsal dillerini arayışları da farklı üsluplar deneyerek geometrik soyutlamada karar kıldıkları görülmüştür.

Çağdaş Türk sanatçıları buldukları dönemde toplumun sanat algısıyla doğru orantılı hareket etmiş, soyut geometriyi benimsemeden önce farklı anlatım biçimi ve tekniklerde resimler yapmışlardır. Örneğin; Adnan Çoker, , 1954'te yazısal eğrilerle, düzlemlerin karşılığında espas ve ritm sorununu irdelemeye başlamış, resimlerindeki geometrik yüzeyleri, zamanla simetrik formlara dönüştürdü ve içlerini lekesel olarak anlatmıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden esinlendiği kubbe, sütun, kemer gibi mimari öğelerle, koyu fon üzerinde biçim ve renk dengesinde ulaştığı yalınlığı, günümüze kadar geliştirerek, minimalist bir anlayışa yönelmiştir. Cemal Bingöl, biçimini geometrik biçimler, yüzey bölüntüleri ve çizgi ile ortaya çıkan düz renkli geometrik yüzeylerin, yatay-dikey doğrularla yaptığı dengesinde ve hat sanatının tanınmış ustası Ahmet Karahisari gibi, elini kaldırmadan çizme yöntemi ile oluşturmuştur. Şemsi Arel ise, tek rengin tonlamalarıyla geometrik yüzey bölüntülerinin üzerine uyguladığı yazısal eğrilerle, yüzey-çizgi karşılığında biçimleri dengeli olarak yerleştirmiştir. Mübin Orhon ise soyut geometrik anlayışını az renk ile anlatmıştır.

Uzun yıllar ulusal-evrensel tartışmaları yaşayan Türk resmi ulusal anlamda özgün bir dil oluşturmakta oldukça zorlansa da bireysel ifade arayışlarında bulunan sanatçıların bunu başardıklarını görüyoruz. “Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar” isimli tez çalışmasında tezin getirmiş olduğu sınırlandırmalar sebebiyle soyut geometriyi benimseyen sanatçılardan yalnızca 11 sanatçı incelenebilmiştir. Çağdaş Türk resim sanatının gelişimi için, literatür taramaları ve bu tarz çalışmaların öneminden dolayı gelecek dönemlerde de soyut geometrik yaklaşımı benimseyen sanatçıları içeren metinlerle karşılaşmayı umuyoruz.

## KAYNAKÇA

Adnan Çoker İle Söyleşi, *Yeni Boyut Dergisi*, Nisan 1-2, Ankara, 1982

Ağaç, İ.Z., (1999) “Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli

Akdeniz H. (1987)

<http://www.halilakdeniz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=447&section=550>

&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=10&exhID=0 Erişim Tarihi: 28.08.2016

Akdeniz, H. (Kasım 2004) Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Ankara

Aksel, M. (1947), “Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 17

Altan, Ö. (Mayıs 1965), “Çağdaş Sanat ve Kişisel Sanat Görüşü”, *Sanat ve Sanatçılar*

Anka Sanat (2015) Karma II Kataloğu, İstanbul

Anonim, (1963), “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi”, *Arkitekt*, S.313, İstanbul

Anonim, (20 Şubat 1964), “Bugünkü Türk Sanat Sergisi Paris’te Açıldı”, *Ulus Gazetesi*

Anonim, (3 Mayıs 1964), “Batı Berlin’de Bir Sergi”, *Ulus Gazetesi*

Anonim (Nisan 1964), “Çağdaş Türk Resim Heykel Sergisi Batı Almanya’da”, *Yeni İnsan*, S.4

Antmen, A. (2005), “Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul

Ateş,İ. (2012),

<http://www.ismailates.com/pPages/pArtist.aspx?paID=34&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=13&exhID=0> Erişim Tarihi 20.09.2016

Baltacıoğlu, İ.H., (25 Mayıs 1989), “Müstehcen”, *Yeni Adam*, S.228

Baltacıoğlu, İ.H., (1931), *Demokrasi ve Sanat*, Sanayii Nefise Matbaası, İstanbul

Baraz, Y., (1998), “Soyut Resim” *Türk Resminde Soyut Eğilimler Sergi Kataloğu*

Başkan, S., (2009) “Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim”, T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara

Baudelaire, C., (2003), *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul

Belge, B., (1937), *Ar Dergisi*, S.6

Berk, N., (15 Ocak 1964), “Türk Sanatı Avrupa’da” *Varlık Dergisi*, S.5

Berk, N., (1 Mayıs 1964), “Paris’te Çağdaş Türk Sanatı”, *Varlık Dergisi*, S.9

Berk, N., (15 Haziran 1960), “Plastik Sanatların Bugünkü Durumu”, *Varlık Dergisi*, S. 14

Berk, N., (1998), *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*, Milli Resasürans Yayınları, İstanbul

Berk, N., (1960), “Gene Soyut Sanat Üstüne” *Varlık Dergisi*, S.6

Berk, N., (Mart 1961), “Soyut Sanatın Blöfleri”, *Varlık Dergisi*, S.12  
Berk, N., (Şubat 1961), “Resimde Anadolu” *Varlık Dergisi*, S.11

Berk, N., (Temmuz 1964), “Çağdaş Türk Sanatı Avrupa’da” *Akademi Dergisi*, S.2

Berk, N., ve Turani, A., (1981), Başlangıcından Bugünde Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (c.2), Tıglat Yayınları, İstanbul

Berk, N., ve Turani, A. (1981), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi II, Tıglat Yayınları, İstanbul

Buğra, H., (2005), “1914’lerden 1940’lara Türk Resmi ve Romanında Gerçeklik”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul

Büyükişleyen, Z., (1990), “Plastik Sanatlarda Kimlik Arama ve Özgünlük”, Sanat Yayınları, S.12, Ankara

Canlı, G. (1990), “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Sanat İle İlgili Altyapı Hazırlıkları”, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara

15 Haziran 1966, Cumhuriyet Gazetesi

Çağlar, B.K. (Eylül 1935), “Gönüllü Sanat”, *Ülkü Dergisi*

Çınarlı, M. (Mayıs 1964), “Bize Düşen Görev”, *Hisar Dergisi*

Çoker, A., Bilensoy, K., Aysan, Ş., (1977), “Toplu Sergilerimiz” (Haz. Nurullah Berk), İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul

Dıranas, A. M., (1940), “Resimde Hümanizma, Birinci Devlet Resim Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Güzel Sanatlar Dergisi*, İstanbul

Duben, İ., (2007), “Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)”, Bilgi Üniversitesi, İstanbul

Ecevit, B., (Temmuz 1960), “Karanlık Çağdan Çıkış”, *Dost Dergisi*, S.34

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997), “Soyut Sanat” (c.3), Yem Yayınları, İstanbul

Elderoğlu, A., (5 Kasım 1947), “Picasso ve Soyut Sanata Dair”, *Fikirler Dergisi*

Erbil, D., (1964), “Türk Resminin Ulusal Niteliği”, *Arkitekt Dergisi*, S.314

Ergüven, M., (2002), *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Eroğlu, Ö., (1996), “Yaşamı ve Sanatı ile Ressam Hamit Görele” *Sanat Çevresi Dergisi*, İstanbul

Ersoy, A., (1998), *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

Ersoy, A., (Eylül 1996), *Günümüz Türk Resim Sanatı*

Erzen, N. J., (1984) “ Türk Resminde Figür”, *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul

Esatoğlu, S. H., (Haziran 1950), “C.H.P. ve Kültür Hayatı”, *Fikir ve Sanat Dergisi*, S.4, İstanbul

Eyüboğlu, B.R., (20 Kasım 1947), *Vatan Gazetesi*

Eyüboğlu, S. (1949), “Resimden” *Yaprak Dergisi*

Geçer, İ., (Şubat 1964), “Sanatta Yeni ve Güzel” *Hisar Dergisi*, S.11

Genç, A., Sipahioğlu, A. (1990), “Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç” Sergi Yayınları, İstanbul

Germaner, S., (1999), “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

Giray, K., (Mayıs 1995), “Yurdu Gezen Türk Ressamlar-2 1939 - 1944 Yurt Sergileri”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, S.19

Giray, K. (1997), “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul

Giray, K. (2003), Ferruh Başağa, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

Giray, K., (2006), “Evren Tasarımları” Galeri Atlas Sergi Kataloğu, Ankara

Giray, K., (1998), “Cumhuriyet’in 75. Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi”, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

Giray, K., (2004), Cumhuriyet’in İlk Ressamları, İş Bankası Yayınları, İstanbul

Giray, K., (Kasım 1983), “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, S.17

Görel, H., (1967),

[http://www.hamitgorele.com/yankilar.htm#3\\_](http://www.hamitgorele.com/yankilar.htm#3_) Erişim Tarihi:19.10.2016

Gören, A.K., (1988), “50. Yılda Akbank Resim Koleksiyonu”, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul

Güçbilmez, S., (15 Eylül 1953), “Paris Mektupları, Türk Ressamlar Art Moderne Müzesi’nde”, Son Havadis, İstanbul

Hançerlioğlu, O. (1989), Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul

TDK (2016),

[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.575919eabe0685.36297568](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.575919eabe0685.36297568) Erişim tarihi 09.06.2016

TDK (2016),

[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.575919dc3c2071.75837570](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.575919dc3c2071.75837570) Erişim tarihi 09.06.2016

İskender, K., (1983), “Cumhuriyet Türkiye’inde Sanat ve Estetik” Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, (c.7), İletişim Yayınları, İstanbul



İyem, N. (Nisan 19630), “Nuri İyem Diyor ki; Resim Sanatımızın Sorunlar Soruşturmasına Yanıtlar” *Dost Dergisi*, İstanbul

İyem, N. (Ocak 1963), “Ne İçin Resim ya da Heykel Yapmalıyız?” *Dost Dergisi*, İstanbul

Kalmık, E., (Kasım 1963), “Avrupa’da Türk Resim Heykel Serisi”, *Yeni İnsan Dergisi*, S.11, İstanbul

Kandinsky, W., (2005), *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altı Kırk beş Yayınları, İstanbul

Karayel Gökkaya, E., (2006), “Türk Resminde Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı ve Figüratif Türk Resmine Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale

Keser, N., (2006), “Tek Partili Dönemde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi” Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara

Keskin, C., (1 Nisan 2014), “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş Süreci” *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Erişim Tarihi: 10.09.2016

Klee, P.,(2006), *Çağdaş Sanat Kuramı* (çev. Mehmet Dünder), Dost Kitapevi, Ankara

Korur, A., (2008), “Cumhuriyet’in İlk On Beş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı” Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Nabi, Y. (1960), “İş Başına” *Varlık Dergisi*, Ankara

Nur, A. (16 Eylül 1954), *Yeni İstanbul Gazetesi*

Nurullah, B., (5 Ekim 1933), *Vakit Gazetesi*, (akt. Burcu Pelvanoğlu, Şubat 2014), “D Grubu’nun Abecesi” *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul

Oktay, A. (Mart 1966), “Bir Eleştirme Dolayısıyla” *Dost Dergisi*, S.17, İstanbul

Öndin, N., (2002), “Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerine Yansımaları”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Özer, B. (2000), “Kültür, Sanat, Mimarlık”, YEM Yayınları, İstanbul

Özsezgin, K., (1983), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

Özsezgin, K., (1987), “Çağdaş Türk Resminde Yenileşme Süreci ve Bazı Sorunlar” Türk Resminde Modernleşme Süreci, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul

Özsezgin, K.,(Aralık 2002), *Artist Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul

Özsezgin, K. (1982), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, (c.3), Tıglat Yayınları, İstanbul

Özsezgin, K., (1998), Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Özsezgin, K., (Eylül, 1961), “Resimde Obje Aramak, *Forum Dergisi*, S.19, İstanbul

Özsezgin, K., (Ocak 1966), “Ulusal mı Kişisel mi?” *Forum Dergisi*, S.15, İstanbul

Özsezgin, K., (Şubat 1965), “Resim Geleneği mi?” *Forum Dergisi*, S.20-21, İstanbul

Pavel, A., (20.06.1985), *Romania Lierara Dergisi*

Renda, G.ve Erol T., (1979), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi I, Tıglat Yayınları, İstanbul

Sağlam, M., (Mart 1993), “Resimde Yeni Bir Yapılanma Modeli: Halil Akdeniz”, *Edebiyat Eleştiri Dergisi*, İstanbul

Sönmez, N., (2001), “Mübin Orhon’un Resimlerindeki İmge, Form Bütünlüğü Üzerine”, Mübin Orhon, 1924-1981, Milli Reasürans Yayınları, İstanbul

Şerif, M. (1937), “Sanat ve İnkılap: Devrim Geçiren Memleketlerde Entellektüellerin Fonksiyonu” *Yücel Dergisi*, S.29

Tanaltay, E. (1998), Sanat Ustalarıyla Bir Gün, Sanat Çevresi, Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul

Tansuğ S. (1991), “Çağdaş Türk Sanatı” İstanbul: Remzi Kitapevi

Tansuğ S., (1991) *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: 2. baskı, Remzi Kitabevi Yayınları

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Tansuğ, S., (1996) *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

Timuçin, A. (1998), Estetik, İnsancıl Yayınları, İstanbul

Timur, T., (1971), Türk Devrimi ve Sonrası 1919-1946, Doğan Yayınları, Ankara

Tör, V.N., (Ocak 1976), “Reisimizin Ardından”, *Sanat Dünyamız*, S.6, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Tunalı, İ. (2002), Sanat Ontolojisi, İnkılap Yayınları, İstanbul

Tunç, Ş., (24 Mayıs 1949), *Cumhuriyet Gaztesi*

Turani, A., Berk, N. (1981), *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (c.2)*, Tıglat Yayınları İstanbul

Turani, A., (1981), *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II*, Tıglat Yayınları, İstanbul

Turani, A., (20115), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul

Uğurlu, V., (1995) “Hamit Görele” Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul

1 Kasım 1940 *Ulus Gazetesi*

Üstünipek, M., (1999), “1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler” *Türkiye’de Sanat*, S.40, İstanbul

Vickery J. (2000), Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş, *Yirminci Yüzyıl Sanatı Özel Sayı*, S.16, İstanbul

Worringer W. (1985), Soyutlama ve Özdeşeyim (İ. Tunalı çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi

Yağız, F.T., (1990), “Refik Epikman Sanatı, Sanat Eğitimciliği” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara

Yarar E. (1991) “Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler”, *Türkiye’de Sanat*, Kasım/Aralık, İstanbul.

Yasa Yaman Z. (1995) “Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, d grubu mu?”, *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul

Yasa Yaman, (Haziran 1996) “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş”, *Toplum Bilim*, S.4, Plastik Sanatlar Özel Sayısı

Yasa Yaman, Z. (1992). *1930 – 1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı.

Yasa Yaman, Z. (1996a) Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları. *Türkiye’de Sanat*, 24, 32 – 38.

Yasa Yaman, Z. (1998).” 1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve “Temsil” Sorunu”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, İstanbul

Yaşayanlar, G. (Mayıs/Haziran 2002 ), “Halil Akdeniz’in Resimlerinde Kültür Alanlarına Sıkıştırılmış Zaman Üzerine”, *Agora Dergisi*, İstanbul

Yetkin, S.K., (1939), *Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı:2, 1939.

Yurdanur S. (1 Haziran 1951), ‘Non-Figüratif Múnakaşası’, *Beş Sanat Dergisi*,  
İstanbul







urullah Berk'in Çağdaş Türk Sanatı Avrupa'da başlıklı yazısı 1963



Çağdaş Türk sanatı sergisi Brüksel Güzel Sanatlar Sereği salonlarında.

# ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI AVRUPADA

NURULLAH BERK

20 Eylül 1963 Cuma günü, Brüksel Güzel Sanatlar Sereğinde, Avrupa gelisine başlayan «Çağdaş Türk Sanatı» sergisi, bundan sonra, sıra ile 14 Ocak 1964 günü Paris Modern Sanat müzesinde, 17 Mart 1964'de Berlin Haus am Lützowplatz salonunda, 11 Mayıs 1964 günü de Viyana Dekonalt Sanatlar Müzesinde devam ederek, dört büyük kültür merkezinde yeni sergisini testine çıktı.

Batılılar, yüzyıllardır beri ilâhî sanatı perşevine gören Türk sanatını Gidme girdikleri bulanık ve köşmeşer perde, son yerli ve yabancı yayımlarını, geçitli sergilerin ışığında yavaş yavaş dağılmaya başlarlar, çağdaş sanatımıza, Avrupa için bir ser olmaya devam ediyordu.

Evet, 1947'de Paris'te, İtali Cemal müzesinde, İtali Modern Sanat müzesinde sergiler açılmıştı; son yıllarda merkezlerini Sao-Paulo ve Venedik Biennallerine kurmuş ve Avrupanın birçok yerlerinde tertiplenen mütekerrens sanat gösterilerinde yer almıştı. Fransada, İtalyada, Almanya ve Leipzig son yıllarda beri yaygın çalkın ressam ve heykeltıraşlarımız, orantılı az çok eserlerini sergilemişlerdi.

Ama bütün bunlar, Türkiye'deki sanatçıların otuz yıldan beri ne merkezde sonuçlara verdiklerini göstermiyor, yeni plastik sanatlarımız için hehede temelliden olmuyordu.

Bu işleri Bakanlık Kültür ve İnceleme Genel Müdürlüğü, Millî Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Akademisi ve Resim ve Heykel müzesi olan dört organizme el birliği ederek bir «Çağdaş Türk Sanatı» sergisi tertiplenerek tepelik modern sanatımızın Batıda tanıtılmasına doğru ilk ve pak övme adımları oldu.

Serginin düzenlenmesinden çok önce İstanbul Resim ve Heykel müzesinde tanıtım sanat eleştirisi Jacques Lassaigne'nin başkanlığında toplanan jüri, gösterilen yüzlerce tablo ve heykel arasında yalnız 126'ını seçmekle serginin bütün kalitesini sağlamış oldu. Bu seçimden önce, serginin ne gibi bir karakter taşıması gerektiği konusu bütün tartışmalar olmuştur. İlin serginin 1914 Emprasyonlar akrosundan, hattâ daha önceki bütün epikültürlerinden ve 19'uncu yüzyıl ressamlarından başlanılması düşünülürdü. Ama böyleme geniş ve yaygın bir gösterinin kapılması gereken çok büyük yerle doğrusu çarkıklar bir yarı, bu yanlış, plastik sanatımızın övmele son akroslarını göstermek amacıyla olan bir sergisi belki faydalı dalandıracaktı.